النزعة الإنسانية

فى

الرواية العربية وبنات جنسها



الدكتور
بهاء الدين محمد مزيد




منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

النزعة الإنسانية

فى الرواية العربية و بنات جنسها

الدكتور

بهاء الدين محمد مزيد

العلم والايمان للنشر والتوزيع

البيـــانـــات			
عنوان الكتاب- Title	النزعة الإنسانية فى الرواية العربية وبنات جنسها		
المؤلف - Author	الدكتور / بهاء الدين محمد مزيد.		
الطبعة - Edition	الأولى .		
الناشر - Publisher	العلم والإيمان للنشر والتوزيع .		
عنوان الناشر Address	كفر الشيخ - دسوق - شارع الشركات ميدان المحطة. تليفون : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١ فاكس : ٠٠٢٠٤٧٢٥٦٠٢٨١		
بيانات الوصف المادي	عدد الصفحات Pag.	مقياس النسخة Size	التجليد
	٢٥٢	١٧,٥ x ٢٤,٥	مجلد
المطبعة - Printer	الجلال .		
عنوان المطبعة - Address	العامرية إسكندرية.		
اللغة الأصل	اللغة العربية .		
رقم الإيداع	٢٠٦٣٣ / ٢٠٠٧		
الترقيم الدولى I.S.B.N.	977- 308 -132 -X		
تاريخ النشر - Date	2008 - 2007		

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ قَالُواْ سُبْحَٰنَكَ لَا عِلْمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَآ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ ﴿٣٢﴾ ﴾ (١).

صدق الله العظيم

(١) سورة البقرة : الآيـة ٣٢ .

الفهرس

تابع .. الفهرس

تابع .. الفهرس

تابع .. الفهرس

مقدمة

النزعة الإنسانية فى الرواية العربية

مفتتح ..

لعله لا يبدو من قبيل التهافت أو الإقحام أن نسوق واحدة من آيات القرآن الكريم التي يكثر اقتباسها و الاستشهاد بها في سياقات متباينة و لغايات شتى:

﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَٰكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓا۟ ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ﴾ (١)

هل نحن بحاجة إلى كثير من التحليل لنقف على بلاغة الجمع الذي لا مفرد له في "الناس" و مناهضة الآية الكريمة، و قد ردت البشر جميعا إلى أصل واحد، كل أشكال التمييز على أسس نوعية أو جنسية - "ذكر و أنثى" - أو قومية أو عرقية - "شعوبا" - أو طبقية اجتماعية - "قبائل"؟ وهل يمكن أن تخطئ بلاغة التعبير عن غاية الاختلاف و التنوع بـ "لتعارفوا" التي تشتمل على معنى التفاعل و التبادل ونفي الأحادية؟ ولماذا يكره بعض الناس الاختلاف طالما كان السبيل الوحيد إلى المعرفة؟ ولماذا يعتقد بعض البشر أنهم أفضل من غيرهم لأنهم من غير جنسهم أو من غير لونهم أو من غير قبيلتهم أو من غير جيلهم أو من غير ثقافتهم مادامت "الكرامة" أو المنزلة تقاس بالتقوى التي تشتمل على كل معاني القيم و الأخلاق والآداب العامة و الأعمال الصالحة و ما إليها؟ كيف يبقى البشر بعد كل ما توصلوا إليه من اكتشافات واختراعات و بعد كل ما تيسر لهم من المعرفة و العلم غير قادرين

---

(١) سورة الحجرات : الآية ١٣

فى أغلب الأحوال على إدراك أن من يكره هو أول ضحايا الكراهية و أن سعادة البشرية فى التسامح و الحب و السلام و العدل و تقبل الآخر و الحرية ومقاومة كل ما يكرس الجهل و القهر و التمييز؟

هذا الكتاب

هذا كتاب عن النزعة الإنسانية فى الرواية العربية . من الواضح أن الموضوع يشتمل على ثلاثة مفاهيم تشكل محتوياته و هى "النزعة الإنسانية" و "الرواية" و"الرواية العربية" ومنها جميعا يتشكل مفهوم مركب هو عنوان هذا الكتاب . تأسيساً على ذلك، يبدأ الكتاب بمقارية لنشأة الرواية فى الغرب و ما يستلزمه هذا من توضيح لبعض المصطلحات ذات الصلة وكذا ملاحظات حول الغايات الكبرى للرواية الغربية كما حددها بعض روادها. يتبع ذلك جزء عن نشأة الرواية العربية ومراحل تطورها من الريادة إلى التجريب مرورا بالرسوخ و التجديد و يتضمن هذا الجزء أسماء روائيين و عناوين روايات لا نعتقد أنها كل الروايات العربية و لا كل الروائيين العرب . لا مفر من الانحياز هنا لأن المراجع الكبرى التى أرخت للرواية العربية تبقى فى مجملها منحازة لأسباب مختلفة. لكن الحديث عن التجديد فى الرواية العربية يبدو أقل انحيازاً لأن الدراسات النقدية العربية الحديثة و المعاصرة أصبحت أقل اهتماماً بالأسماء "الكبيرة" و أكثر اهتماما بتقديم صورة موضوعية - قدر المستطاع - عن الرواية فى شتى أركان الوطن العربى الكبير. و لقد حظيت

الرواية النسائية (و ليس من أهداف الكتاب مساءلة هذا المصطلح) باهتمام متزايد مما يسر تخصيص جزء مستقل من مقدمة الكتاب لشهرزاد، مع ضرورة التنبيه على أن عنوان هذا الجزء مجرد لافتة لا تنفى و لا تريد أن تنفى خروج الراوية الملهمة من مخدع الملك الدموى البائس و تفردها باهتمامات و منجزات تتجاوز مجرد الرغبة فى مخالفته أو إرضائه أو إلهائه عن قتلها.

و طالما أننا نتناول الرواية العربية يتحتم علينا أن نتوقف عند بعض خصائصها و همومها و كذا مشكلاتها و إشكالياتها و فى هذا تأسيس و تمهيد ضرورى للحديث عن النزعة الإنسانية فيها نظريةً و تطبيقاً. يتبع ذلك حديث مفصل عن النزعة الإنسانية فى الثقافة الغربية: تعريفها وأهم مبادئها و تجلياتها فى الأدب و النقد و أمثلة من الأعمال الأدبية الشهيرة. ثم تنتقل المقدمة إلى حيث يتوجه الكتاب، إلى النزعة الإنسانية فى الرواية العربية فترصد أبرز تجليات تلك النزعة مدعومة بنماذج من الدراسات النقدية السابقة التى تتناول تلك النزعة - ربما دون أن تستخدم المصطلح صراحة - فى نصوص روائية عربية. و لعل فى مراجعة تلك النماذج بعض الإنصاف لروائيين و روائيات عرب كان من الممكن لهذا الكتاب أن يزدان بدراسة مفصلة لبعض أعمالهم و أعمالهن.

تتناول تطبيقات الكتاب عدداً من النصوص السردية العربية هي: "حكاية الغراب و الحجلة" من كليلة و دمنة لابن المقفع و الفاتحة النصية للخطط المقريزية و أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ و القلق السرى لفوزية رشيد و رواية الكائن الظل لإسماعيل فهد إسماعيل . لا يتأسس هذا الاختيار على أية تحيزات قطرية

أو أيديولوجية أو فنية كما لا يتجاهل الحدود التى تفصل الرواية عن سائر الأجناس الأدبية، بل ينطلق من محاولة استكشاف النزعة الإنسانية فى نماذج من الرواية العربية مع شيء من التأصيل لتلك النزعة فى السرديات التراثية الكبرى و منها كليلة و دمنة و الوقوف على ما بين الرواية العربية و الكتابة التاريخية العربية – ممثلة فى فاتحة الخطط المقريزية-من روابط سردية و إنسانية، لأننا – كما سيتضح فيما بقى من الكتاب – لو استطعنا الإقرار بإنسانية التاريخ و الكتابة التاريخية لتجنبنا كثيراً من مشكلات قراءة الرواية العربية و خصوصاً الخلط بين حقائق العلوم والرياضيات وحقائق الكتابة الروائية. كذلك تتضمن التطبيقات نصوصاً قصصية لكاتبات خليجيات ليس اعتقاداً أن القصة القصيرة مجرد "تلخيص" رواية، بل لأن القصة القصيرة من بنات جنس الرواية – ربما تكون ابنتها أو شقيقتها الصغرى! ليست القصة القصيرة "قصيرة" بالنظر إلى حجمها أو طولها، بل بالنظر إلى ما فيها من تكثيف و تركيز و التقاط لحظات دالة فارقة.

وهكذا نطمع أن تكتمل الدائرة فى تناول النزعة الإنسانية فى الرواية العربية من تناول سرديات عربية مؤسسة إلى كتابات تاريخية أو روائية تاريخية إلى روائية و قصصية. مجرد زعم مؤقت لأن الدائرة لا تكتمل إلا باستقصاء سرديات عربية أخرى كالمقامات و الحكايات الشعبية و غيرها.

أما التحليلات فتمزج بين النظرية السردية الحديثة و الأسلوبية و تفيد من تراث النقد الروائى بما يتناسب مع غاياتها مع ميل واضح نحو المحتوى و الدلالة على حساب التفصيل و الاستطراد فيما يتصل بالشكل و آليات السرد، و هو ميل

تحتمه تلك الغايات التى تتركز فى الوقوف على تجليات النزعة الإنسانية فى النماذج المختارة. و هو إضافة إلى ذلك ميل نسبى متغير لا يستند إلى "أجندة" مسبقة لقراءة كل النصوص. فلكل منها طبيعته و أهدافه التى تؤدى بطبيعة الحال إلى تغيرات فى منهجية التحليل و اهتماماته.

الرواية - المصطلح والنشأة

"قال عبد ربه التائه: الحمد لله أنقذنا وجوده من العبث فى الدنيا ومن الفناء في الآخرة." (نجيب محفوظ: **أصداء السيرة الذاتية**)

يشتمل مصطلح القص فى اللغة العربية على معانى التوصيل والسرد/ الحكى وتتبع الأثر أما نظيره الإنجليزى (fiction) فيشتمل على معانى السرد والتخييل وما يناقض الحقيقة بمعناها المنطقى والرياضي- من نافلة القول أن للأدب حقيقته لكنها ليست كحقائق المنطق والعلوم الطبيعية. ويرتبط مصطلح "الرواية" فى اللغة العربية بنقل الخبر والتوصيل والحكى والاستظهار والرى أى الإمداد بالماء[1] ، ولعله بهذا يعلى من قدر حاجة الإنسان إلى المعرفة وفضوله الذى لا ينقطع . أما المصطلح الإنجليزى فيشتمل على معنى الجدة والحداثة ونظيره الفرنسى (roman) يشير إلى "إبداع خيالى نثرى، طويل نسبياً، يقوم على رسم شخصيات، ثم تحليل نفسياتها وأهوائها، وتقصى مصيرها ووصف مغامراتها"[2] ، القص أعم وأشمل من الرواية ،

---

(١) عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب، ديسمبر ١٩٩٨م.

(٢)المرجع السابق، نقلا عن :

P. Robert: Dictionnaire de la langue Francaise.

وللتعرف على تاريخ مصطلح novel وعلاقته بمصطلح roman وكذا تصنيفاته انظر:

M. H. Abrams: A Glossary of Literary Terms, 6th ed. New York: Harcourt Brace College Publishers, 1993, pp. 130ff

مع الأخذ فى الاعتبار أن الحكى لم يعد الهدف الأسمى للرواية فى أحدث صورها، وكذا ملاحظة ذيوع المصطلح الفرنسى (recit) مقابلاً للسرد فى اللغة العربية[1].

ولقد ظل مصطلح الرواية فى اللغة العربية فترة طويلة تحيط به أصداء رواية الشعر ورواية الأحاديث النبوية الشريفة كما ظل فترة يشير إلى الأعمال المسرحية وما زال كثيرون يخلطونه بمصطلح القصة لكنه اليوم - بفضل تطور النظرية السردية - أصبح متميزاً عن القصة (القصيرة) والأقصوصة، فضلاً عن المسرحية. فالرواية تتسم بطولها وبحجم التفاصيل فيها وباشتمالها على الحوار والسرد، والوصف، فضلاً عن المادة الوثائقية التى تستخدمها بعض الروايات. إنها تستعير من الشعر إيقاعه ومجازه وتكثيفه، لكنها تفعل ذلك بشروطها ووفق أهدافها، وتستعير من المسرحية صراعها وحوارها: فكل رواية - على سبيل التبسيط لا الجزم- علاقة متوترة فى نطاق جماعة حقيقة أو متخيلة وتستعير الرواية من القصة القصيرة لحظات التكثيف والكشف الدالة المميزة لها ومن خلال الكولاج أصبحت الرواية الحديثة تستخدم كثيراً من النصوص من أجناس خطابية مختلفة كالتقرير الإخبارى والمقابلة الصحفية وما إليها.

ترتبط نشأة الرواية الحديثة وتطورها بنشأة المدينة وتطورها: "فالفن الروائى ابتدع ليعبر عن المدينة - وليس الريف أو القرية- وارتبط ازدهاره بنشأة المدن الكبرى، وانتشار التعليم، لأن الرواية فن يقرأ، كما ارتبط بحصول المرأة على قدر من

(١) مصطلح recit قدمه جيرار جينيت فى مناقشته للبنية السردية حيث طرح تمييزاً مهماً بين
- الأحداث المروية.
- وفعل الرواية
- ونص الرواية recit - راجع:

K. Wales: A Dictionary of Stylistics. London: Longman, 1989, p. 394.

الحرية الاجتماعية، وبخاصة حق العمل وحق الحب، اللذين يتيحان قيام شبكة من العلاقات تسمح بصنع نسيج فنى متعدد الألوان..."[1] . فالرواية الغربية حديثة النشأة "ارتبطت كما يرى نقادها بظهور الطبقة البرجوازية وكان للمرأة فى ازدهارها وتطورها دور لا ينكر". والرواية جنس ارتبط بالتطور التاريخى فالأشكال السردية منذ الأسطورة والملحمة حتى ظهور الرواية ارتبطت كما يرى النقاد على اختلاف رؤاهم واتجاهاتهم بالظروف الحضارية والتاريخية وتأثرت بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية: فالملحمة "بنت مجتمع بلا طبقات" والرواية الخيالية الغربية Romance "بنت عصر الإقطاع" والرواية كما يرى الناقد الشهير لوكاتش "ملحمة البرجوازية . إن الرواية الأوربية هى ملحمة الطبقة الوسطى التى تكشف عن ضياع الإنسان وغربته فى العصر الحديث [2]. نشأت عند تحول أوربا من الحقل إلى المصنع ومع أفول نجم الطبقات الأرستقراطية لتعبر عن الصراع بين القديم والجديد ولتعكس قضايا مجتمع المدينة المضطرب بين عهد مضى وعهد يتشكل، بين الحلم باليوتوبيا utopia والاصطدام بالواقع.

وقد ظلت الرواية الإنجليزية بل الغربية عموما وفيّةً للغايات الكبرى التى تبناها روادها. "إن الرواية تهدف إلى الإمتاع و التسلية و إلى تهذيب العقل والسلوك فى آن و تدعو إلى الأخلاق و الالتزام بطريقة غير منفرة و تؤكد على واجبات المرء

(١) محمد حسن عبد الله: الريف فى الرواية العربية، عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب، نوفمبر ١٩٨٩، ص٧. أما التفصيل الذى يرد بعده فمن محاضرة الدكتور إبراهيم سعافين: «الرواية المعاصرة.. واقع وآفاق»، يوم الاثنين ١٢٤١/١١/٢٥هـ الموافق ٢٠٠١/٢/١٩م، الأمانة العامة لجائزة الملك فيصل العالمية – جريدة الجزيرة، ٢٠٠١/٢/٢٥م.

(٢) جابر عصفور: زمن الرواية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب. مكتبة الأسرة، ١٩٩٩، عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ط٤، القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٦٨، ص٢٠٣، عبد الملك مرتاض: مرجع السابق، ص٢٨٠.

نحو أسرته و مجتمعه و تنفر القراء من الرذيلة و تحبب إليهم الفضيلة ولا تتحيز إلى جنس أو نوع أو فرد أو جماعة وينبغى أن تفعل ذلك بأكبر قدر من المنطق السردى والحيوية و التلقائية بحيث تستثير عاطفة القارئ و تحفزه إلى متابعة قراءتها فبدون متابعة القراءة و التفاعل مع الرواية لا يتحقق منها أو لها شيء مما سبق". هذا ما قال أحد مؤسسى الفن الروائى الإنجليزى ريتشاردسون فى تقديمه رواية باميلا Pamela وهى لرائد آخر هو هنرى فيلدنج . قد يبدو هذا الكلام غريبا أو ثقيلا على مسامع مثقفى و مثقفات الألفية الثالثة و لعل مما يعين على تقبله اليوم أن نتذكر دائما أن الفضيلة و الرذيلة والأخلاق و الالتزام كلها مفاهيم نسبية تتباين من مجتمع إلى مجتمع ومن جيل إلى جيل . وعلينا أن نتذكر كذلك أن الرواية و هى تعطينا صورة للحياة والواقع تفعل ذلك بطريقتها الخاصة لكن تبقى قادرة على إثراء خبرات القراء وتجاربهم وتهذيب مشاعرهم من خلال التعاطف الذى لا يتحقق بغير قدرة على التخيل والإحساس بالآخر.

عن الرواية العربية

"لا أذكر الآن السياق الذى قيلت فيه العبارة، لكننى أستعيد إصغائى الأول. وبعده لزمت، لا أعرف اللغة، غير أنى ألمت بالأصوات، لها عذوبة وتمكن، حددت مواضع البث ومواقيته. وسجلت ما تيسر فى ليالى الصفو عندما يصل الصوت نقياً، واضحاً، خلواً من التشويش..." (جمال الغيطانى: من خلسات الكرى).

لا تختلف نشأة الرواية العربية كثيراً عن نشأة الرواية الأوربية فهى ترتبط مثلها بالتمدن والتحضر وبروز الطبقة الوسطى لكنها تظل مشدودة إلى ماضيين: الأول هو المسرودات العربية التراثية من مقامات وتراجم وكتب رحلات وسير شعبية والثانى هو ما نتج عن تفاعل العرب مع أوربا: ".. الرواية العربية هى ملحمة الطبقة الوسطى، ولكن فى البحث عن هوية لها، داخل مجتمع ينقسم على نفسه، فيتمزق حاضره بين تقاليد ماضية وآفاق مستقبله بالقدر الذى تتمزق به هوية هذا المجتمع بين تراثه الذى يشده إلى حلم مثالي: وحضارة الآخر الأجنبي" (١).

(١) جابر عصفور، مرجع سابق، ص٣٧.

تطورها - تبسيط مُخل [1]

مرحلة التأسيس و الريادة :

"لا ديمقراطية بلا رواية ولا رواية بلا ديمقراطية" (فيصل دراج: "الرواية المعوقة في المدينة المجهضة"، صحيفة الدار، ٢٠٠٣).

هذه منطقة تحفل بالألغام مصدرها الانحياز إلى قطر على حساب غيره في التأصيل و التأريخ لنشأة الرواية العربية الحديثة و كذا الصراع الأيديولوجي بين من يردها إلى أصول عربية و من ينسبها إلى مؤثرات غربية و الخلاف الأكاديمي

---

(١) اعتمدت في هذا التأريخ و العرض الموجز على المراجع الآتية:

- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣.
- عبد العالي بوطيب: "الرواية المغربية ورهاناتها"، بدون تاريخ. موقع:
http://abedjabri.tripod.com/53fikrboutayeb.htm
- حسن حجاب الحازمي: البطل في الرواية السعودية. إصدارات نادي جازان الأدبي – سلسلة الرسائل الجامعية، ٢٠٠١.
- عزيزة مريدن: القصة و الرواية. دمشق: دار الفكر، ١٩٨٠.
- محمد صالح الشنطي: الأدب العربي الحديث، ط٤. حائل: دار الأندلس للنشر و التوزيع، ٢٠٠٣.
- محسن جاسم الموسوي: انفرط العقد المقدس: منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.
- فوزية العشماوي: المرأة في أدب نجيب محفوظ. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.
- نبيل سليمان: الرواية في الكويت من التقليدية إلى آفاق الحداثة. مجلة العربي، إبريل ٢٠٠٣، ص ص ٩٦-٩٩.
- السيد نجم: "الرواية العربية و الأرض". موقع إسلام أون لاين، ٢٠٠٣.
- حسن فهد الهويمل: الأدب العربي في المملكة. كتيب المجلة العربية، ٧٤، إبريل ٢٠٠٣.
- بثينة شعبان: مائة عام من الرواية النسائية العربية. بيروت: منشورات دار الآداب، ١٩٩٩.
- محيي الدين اللاذقاني: "أساليب تعامل الرواية النسوية مع الذاكرة التاريخية العربية". الشرق الأوسط، ٣١-١٠-٢٠٠٣.
- موقع أسرة أدباء البحرين على الإنترنت.
- موقع شبكة المرايا/الذاكرة الثقافية على الإنترنت.
- موقع اتحاد الكتاب العرب على الإنترنت.
- Allen, Roger (1995). The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction. NY: Syracuse University Press.
- Hafez, S. (1995). Love and Sexuality in Modern Arabic Literature. Al-Saqi Books.
- لنا عبد الرحمن: شاطئ آخر - مقالات في القصة والرواية. القاهرة: وكالة الصحافة العربية، ٢٠٠٢.
- محمد برادة: "المرأة و الإبداع .. في مواجهة الدونية والسيطرة الذكورية". مجلة العربي، مايو ٢٠٠٣، ص ص ٨٤-٨٩.
- شيرين أبو النجا: "عرب يبدعون بلغة إنجليزية". مجلة العربي، مايو ٢٠٠٣، ص ص ١٣٢-١٣٥.

المنهجى بين من يرى أهمية طرح مثل هذه الأسئلة . ومن يرى أن طرحها لن يغنى ولن يسمن من جوع. على كل حال ليس من المستساغ أن الثقافة العربية ظلت "عديمة" السرد و القص و الرواية إلى أن منّ الله عليها بالمؤثرات الغربية و ليس من العدل فى الوقت ذاته أن نغفل دور تلك المؤثرات فى تطور الرواية العربية الحديثة. أما الريادة فلعل أفضل ما نفعل هو أن نشعر بالامتنان لكل من كان له دور مهما كانت طبيعة هذا الدور و توقيته بغض النظر عن النرجسية القطرية والتحيزات الشخصية.

لقد كان للصحافة و الترجمة دور مهم فى انطلاق مرحلة التأسيس و الريادة فنشر سليم البستانى روايات عدة فى مجلة **الجنان** منذ عام ١٨٧٠ منها **زنوبيا ملكة تدمر** و **الهيام فى جنان الشام** ثم جاء جورجى زيدان فبدأ الالتفات إلى التاريخ العربى الإسلامى و ألف حتى عام ١٩١٤ إحدى و عشرين رواية مستمدة من العصر العباسى و الأموى و الأيوبي. و واصل فرح أنطون و نقولا حداد ترجمة الأعمال الروائية الفرنسية إلى العربية و كان لذلك أثر بالغ فى ترسيخ مفهوم الرواية الحديثة فى الثقافة العربية. ثم كانت رواية زينب لمحمد حسين هيكل التى يؤرخ بعض النقاد بها لبداية الرواية العربية. تلا ذلك أعمال روائية دفعت الفن الروائى خطوات واسعة إلى مزيد من النضج يصنفها نقاد مثل محمد صالح الشنطى كمرحلة منفصلة هى مرحلة "التأصيل و الانتشار" التى شهدت مزيدا من العمق والتحليل النفسى الاجتماعى وإليها تنتمى **دعاء الكروان** و **أديب** و **شجرة البؤس**

لطه حسين و يوميات نائب فى الأرياف و عصفور من الشرق و الرباط المقدس لتوفيق الحكيم و سارة للعقاد و نداء المجهول لمحمود تيمور.

لم تتأخر الرواية كثيرا فى سائر أنحاء الوطن العربى كما يحلو لبعض النقاد أن يتصور فكانت البداية التاريخية للرواية فى السعودية و الجزيرة العربية فى عام ١٩٣٠ تقريبا مع رواية **التوأمان** لعبد القدوس الأنصارى. و بين عام ١٩٣٠ و ١٩٥٩ شهدت المملكة محاولات قليلة يغلب عليها الخطابة و النبرة التعليمية حتى جاءت **ثمن الضحية** (١٩٥٩) لحامد دمنهورى كبداية فنية حقيقية للرواية السعودية. وما بين خمسينيات و سبعينيات القرن الماضى انطلقت الرواية فى الخليج العربى لتستجيب للتحولات الثقافية المهمة التى شهدتها المنطقة آنذاك.

ولا ينبغى أن نغفل فى حديثنا عن البدايات منجزات المويلحى و خصوصا **حديث عيسى بن هشام** و **ليالى سطيح** لحافظ إبراهيم و **الأجنحة المتكسرة** لجبران خليل جبران و **عذراء دنشواى** لمحمود طاهر حقى و محاولات الشدياق و نقولا حداد و يعقوب صروف و اليازجى عبد الحميد البوقرقاصى و غيرهم. مهدت كل تلك المحاولات الطريق من خلال استلهام التراث و توظيفه و كذا احتذاء النماذج الروائية الغربية لمرحلة التطوير و التجديد. و تأسيسا على ما قرره عبد العالى بوطيب فى سياق غير بعيد يمكن أن نلخص ما اتسمت به بدايات الرواية العربية فيما يلي:

(أ) امتزاج الروائى بالسير ذاتى بدليل **زينب** لهيكل، **والأيام** لطه حسين، **وحياتى** لأحمد أمين، وغيرها.

(ب) حضور الآخر: الخاصية الثانية تتمثل فى حضور الآخر/ الغرب، ولو بأشكال مختلفة، كطرف أساسى فاعل فى معادلة الصراع الحكائى وهو حضور يجد سنده الموضوعى فى الخصوصية التاريخية لهذه المرحلة المعروفة وطنيا وقوميا بكثرة المصادمات الحضارية وتنوع مظاهرها - الاستعمار، المطالبة بالاستقلال، التحدى الحضاري، والمثاقفة.

وهو ما يفسر، فى الوقت ذاته، الحضور القوى لهذه التيمة الحكائية فى الكتابات الروائية المشرقية أيضا: فالتساؤل عن علاقة الأنا العربى بالآخر الغربى تكاد تتلاحق بمستويات مختلفة منذ عصفور من الشرق إلى قنديل أم هاشم إلى الحى اللاتينى و موسم الهجرة إلى الشمال كأنضج وعى يطرح "أنا - التحدى - فى مقابل أنا - الانبهار".

(ج) اعتماد قواعد الكتابة الكلاسيكية: هيمنة الحكاية، والاهتمام الكلى بالحبكة الروائية، بالإضافة إلى المحافظة المطلقة على خطية السرد، واعتماد السارد المحيط بكل شيء ، فضلا عن كثافة التدخلات المباشرة مما يعد أمرا طبيعيا فى هذه المرحلة المبكرة، نظرا لحداثة الجنس الروائى من جهة، وجسامة المسؤولية الأدبية الملقاة على كاهل هؤلاء الرواد، فى غياب تقاليد روائية قومية، من جهة ثانية.

مرحلة التجديد

كان "نجيب محفوظ" ينكر ما يكتبه للحفاظ على سمعته ومهنته فيما كان "هيكل" يتنكر وراء ما يكتبه للحفاظ على مهنته و سمعته. ولكن فيما استجاب الأخير للحالة و استمرأها، انقلب عليها الأول و رفضها، ومضى فى

تصحيح الخطأ، وتنامت مع الزمن تجربته الإبداعية. فكسب الأدب العربى روائيا أضفى على فن الرواية أهمية خاصة فى تاريخ الأدب العربى الحديث." (عبد الله إبراهيم: **موسوعة السرد العربي**. شبكة المرايا الثقافية)

فى هذه المرحلة حققت الرواية العربية قدراً من النضج أهّلها للحصول على جائزة نوبل التى نالها نجيب محفوظ عام ١٩٨٨ و شهدت كذلك منجزات روائية مهمة ليوسف السباعى وإحسان عبد القدوس و محمد عبد الحليم عبد الله و على أحمد باكثير و يوسف إدريس و عبد الحميد جودة السحار و غيرهم.

ليس من اليسير أن نختصر الكلام عن محفوظ و قد حظى بما لا حصر له من الدراسات والأطروحات والمتابعات النقدية و عدد لا بأس به من الاتهامات ومحاولة اغتيال و عدد كبير من الألقاب و حققت رواياته رواجا غير مسبوق مطبوعة و مترجمة و انتقلت إلى السينما و التليفزيون.

وقد تعددت تصنيفات الأعمال الروائية المحفوظية على أسس زمنية وشكلية وموضوعاتية ومنها تصنيف فوزية العشماوى (٢٠٠٢) الذى يتمحور حول تواريخ ثلاثة مهمة فى حياة مصر و فى تطور أدب محفوظ هى ١٩١٩ و ١٩٥٢ و١٩٦٧ ومنها التصنيف الذى يورده الشنطى (٢٠٠٣) وفيه ينقسم إنتاج محفوظ إلى أربعة مراحل هى المرحلة التاريخية ثم الاجتماعية ثم الفلسفية ثم الاجتماعية الجديدة. تنتمى روايات **عبث الأقدار** (١٩٣٩) و رادوبيس (١٩٤٣) وكفاح طيبة (١٩٤٤) إلى المرحلة الأولى و جميعها مبنية على تاريخ مصر القديمة ويتضح فيها تأثير الروايات

التاريخية لولتر سكوت و فيها إسقاطات على الحاضر و كذا بعض القضايا ذات الطبيعة الإنسانية الخالدة من نقد للفساد و دفاع عن الحرية.

بدأت المرحلة الثانية من تطور الرواية عند محفوظ مع روايته **القاهرة الجديدة** (١٩٤٥) و انتهت بالثلاثية الشهيرة (١٩٥٦-١٩٥٧) **بين القصرين و قصر الشوق و السكرية** و فيها سجل للحياة الاجتماعية فى مصر بين الحربين العالميتين من خلال أسرة السيد "أحمد عبد الجواد". وإلى هذه المرحلة كذلك تنتمى روايات أخرى منها **خان الخليلى** (١٩٤٥) **وزقاق المدق** (١٩٤٧) **وبداية ونهاية** (١٩٥٠) **والسراب** (١٩٤٧) التى جرب فيها محفوظ الكتابة تحت تأثير التحليل النفسى لفرويد و **اللص والكلاب** (١٩٦١) **والسمان والخريف** (١٩٦٢) و **الطريق** (١٩٦٤) و **الشحاذ** (١٩٦٥). و بعد صمت إبداعى دام سبع سنوات عاد محفوظ إلى قرائه بمفاجأة روائية مازالت تثير قدرا كبيرا من الجدل و تمثل المرحلة الفلسفية وهى رواية **أولاد حارتنا** (١٩٥٩) و فيها اختزال لتاريخ البشرية لا تخطئه عين و تكريس لقيمة العلم و دوره فى الخلاص من الجهل و التخلف و القهر تنتهى بزواج العلم و الشعر/ الأدب. روايات المرحلة الرابعة تتسم بتوجه نفسى يوازى العلاقة المتوترة بين الفرد والمجتمع و كذا بالبحث عن معان كبرى للأحداث و الحوادث اليومية وتنتمى إلى هذه المرحلة **ثرثرة فوق النيل** (١٩٦٦) و **ميرامار** (١٩٦٧) و **المرايا** (١٩٧٢) **والكرنك** (١٩٧٤).

بغض النظر عن مجمل الخصائص الفنية التى أهلت محفوظ للحصول على جائزة نوبل و بغض النظر عن المسائل الخلافية التى تتصل بفنه الروائى عامة

وبمبررات حصوله على الجائزة خاصة، لا نستطيع أن نغفل النزعة الإنسانية العميقة فى مجمل أعماله و كذا البعد الاجتماعى فيها. يظل محفوظ فى كل أعماله الروائية مهتما بالإنسان فى سياقه الاجتماعي، فى صراعه مع دوافعه و مع العوامل الخارجية التى تؤثر فيه كما تحفل رواياته بنماذج و أنماط إنسانية تتجاوز حدود زمانها ومكانها.

لا سبيل إلى حصر هذه النماذج هنا لكن نذكر من بينها عثمان بيومى وطموحه الجامح فى **حضرة المحترم** و أحمد عاكف فى مواجهة أحمد راشد – الانطواء و النكوص فى مواجهة الرشد و العقلانية - فى **خان الخليلى** و السيد أحمد عبد الجواد فى الثلاثية (و هو أشهر نموذج قدمته الرواية العربية للهيمنة والانفصام الذكورى حتى أصبح "سى السيد" – هكذا كانت تناديه زوجته المطيعة المقهورة "أمينة" – رمزاً لكل سمات ذلك العصر الأبوى و لهيمنة الذكر و قهر الأنثى) وحميدة ذات الجسد الملوث و القلب الطاهر فى **زقاق المدق** و خضر الناجى فى مواجهة على الناجى – الثبات و العقل و الرجولة فى مواجهة الضعف و الهوى و"الميوعة" - فى **الحرافيش** و سعيد مهران اللص الذى تطارده "الكلاب" و يحركه لصٌ أكبر و نور فى **اللص و الكلاب** و محجوب عبد الدايم الوصولى المنافق فى القاهرة الجديدة و زهرة التى ترمز إلى مصر فى **ميرامار** و الشيخ عبد ربه التائه فى **أصداء السيرة الذاتية**.

و ليس أبلغ فى التعبير عن النزعة الإنسانية فى روايات محفوظ مما ورد فى حيثيات منحه الجائزة التى يمكن قراءتها على موقع جائزة نوبل على الإنترنت:

لقد طور محفوظ من خلال أعماله التى تتسم بالتنوع بين الواقعية و الرمزية فناً سردياً عربياً يعبر عن البشرية فى كل زمان و مكان.

"who, through works rich in nuance - now clear-sightedly realistic, now evocatively ambiguous - has formed an Arabian narrative art that applies to all mankind."

مرحلة التجريب

أمس أبصرت ابن عمى فى الطريقْ
يدفع الخطو على الدرب بعزم و يقينْ !
لم يزل حمزةُ مرفوعَ الجبينْ
(فدوى طوقان: حمزة)

إن المشهد الروائى العربى بالغ الثراء و التنوع لا يكف عن التجدد والتجريب. و ليس وضع مرحلة التجريب بعد التأسيس و التطور برهانا على حداثتها فقد تزامن مع محفوظ روائيون و روائيات حققوا منجزات روائية نوعية لم تنل حظها اللائق بها من الحفاوة النقدية. و ليس مصطلح التجريب برهاناً على الانفصام بين ما يندرج تحته و بين المبادئ الروائية الراسخة. لقد أصبحت الواقعية الطبيعية فى مختلف صورها - بسبب المؤثرات الغربية - هى القاعدة و ما دونها هو الاستثناء أو التجريب فى كثير من الحالات. على كل حال هذا تصنيف مخل مهما بلغ من إحكامه لكنه فرصة سانحة للتعامل مع عالم بالغ التعقيد من التوجهات و الإبداعات الروائية العربية.

فى مواجهة القمع و تعبيراً عن الواقع المحبط، مازال الروائيون العرب يلوذون بنصوص من الماضى و الحاضر فيستخدم صنع الله إبراهيم قصاصات الصحف

والمجلات فى روايته نات (١٩٩٢) و يستخدم جمال الغيطانى فى **الزينى بركات** (١٩٧١) مثلا و بنسالم حميش فى **مجنون الحكم** (١٩٩٨) و عبد الرحمن منيف الذى تناولت رواياته و منها **مدن الملح** (١٩٨٤) التحولات الاجتماعية و الفكرية التى نتجت عن الثروة النفطية فى دول الخليج العربى وإميل حبيبى فى **الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل** (١٩٧٢) و إسماعيل فهد إسماعيل فى **الكائن الظل** (١٩٩٩) نصوصا سردية و تاريخية تراثية. عاد بنسالم حميش وظهرت له مؤخراً **زهرة الجاهلية** التى تضع "زهرة" فى مواجهة مع رموز الشعر الجاهلى لتكشف جنايات الثقافة الجاهلية على مبدعيها و تعرى فى الوقت ذاته الوضع العربى الراهن الذى لا يسر صديقاً. ولم ينفك جمال الغيطانى يمارس دورا بالغ الأهمية فى ترسيخ رواية الرواية التاريخية العربية فى **هاتف المغيب ومتون الأهرام و حكايات المؤسسة و حكايات الخبيئة و الزويل و وقائع حارة الزعفرانى و الرفاعى و خطط الغيطانى و رسالة فى الصبابة والوجد والتجليات و رسالة البصائر فى المصائر.**

رحلة الطرشجى والحلوجى لخيرى شلبى (١٩٦٥) نموذج لمحاكاة التاريخ بصورة ساخرة حيث يتسلم بطلها دعوة إلى الإفطار عند المعز لدين الله الفاطمى ويظل يرتكب الأخطاء فيجد نفسه فى القرن الخطأ و من هنا يتمكن من تقديم رؤية بانورامية للقاهرة فى مختلف العصور. بينما لجأ إلياس خورى فى **الجبل الصغير** إلى تطوير استراتيجية سردية تعتمد على ما يسميه ألن Allen (١٩٩٥) **الشك السردى** بحيث يعجز السارد عن تفسير ما يسرد بينما اختار آخرون مثل

رشيد الضعيف وحسن داود الإغراق فى **التفاصيل الصغيرة** المملة أحيانا لتصوير الواقع المأزوم و اختار بعض الروائيين العرب منذ زمن مواجهة الواقع بصورة مباشرة كما فعل سليم بركات عقب هزيمة ١٩٦٧ فى **عودة الطائر إلى البحر** (١٩٦٩) وجمع بهاء طاهر بين المواجهة إزاء سقوط الحلم الناصرى والعودة إلى التراث الفرعونى فى **شرق النخيل وقالت ضحى و الحب فى المنفى** و غيرها أما فتحى إمبابى فيختار استلهام السيرة الهلالية فى رواية **مراعى القتل**.

وقد ظلت الحرب موضوعا مهما فى الرواية العربية بسبب ما عانت الأمة وتعانى من حروب و صراعات كما نجد عند عبد السلام العجيلى فى **أزاهير تشرين المدمّاة** و يحيى يخلف فى **نشيد الحياة** وعبد الكريم ناصيف فى **المخطوفون**. وتظل الأرض موضوعا مهما فى الرواية العربية كما يتجلى ذلك فى روايات **الأرض** لعبد الرحمن الشرقاوى **وقدرون** لأحمد عوض و **الوباء** لهانى الراهب و **السد** للمسعدى.

و إذا كان محفوظ قد أصر على استخدام الفصحى فى كل أعماله فقد أصر عدد من كتاب و كاتبات الرواية العربية مثل فؤاد التكرلى على استخدام اللهجة المحلية دون العربية الفصحى مما أثر سلبا على ذيوع أعمالهم الروائية فى العالم العربى و قد كان ليوسف القعيد مغامرات فى لغة الرواية منها استخدامه العامية من أول الرواية حتى آخرها فى **لبن العصفور** لكن القعيد يظل مهموما بأحزان الطبقات الدنيا و تحولات القرية المصرية كما نجد فى **وجع البعاد** و **يحدث فى مصر الآن**. و استحدث البشير خريف فكرة الهوامش التى تترجم اللهجة التونسية إلى العربية الفصحى و تبعته فى ذلك علية التابعى فى روايتها **زهرة الصبار**. و قد

مـارس حنـا مينـه اللجـوء إلى التعـابير الدارجـة فـى روايتـه **الولاعـة**. و مـارس محمـد مستجاب فى **ديروط الشريف** الإغراق فى التفاصيل و العودة إلى التهكم الكلاسيكى من خلال الإفراط فى العلمية فى تناول أمور الحياة البسيطة و ربما التافهة بصورة ملحمية - و سوف يرد تفصيل ذلك فى موضع لاحق.

تحتل روايتا **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح **والبحث عن وليد مسعود** لجبرا إبراهيم جبرا مكانة متميزة فى الرواية العربية الجديدة التى تألقت منذ ستينيات القرن الماضى فى أعمال صنع الله إبراهيم **تلك الرائحة** و **نجمة أغسطس** و **بيروت بيروت** و **ذات** و **شرف** و **وردة** و **أمرى كان لى** وإبراهيم الكونى و إدوار خراط فى **رامة و التنين** وحيدر حيدر الذى أثارت روايته **وليمة لأعشاب البحر** كثيرا من الجدل و تمت مصادرتها فى عدد من البلاد العربية وإبراهيم عبد المجيد فى **لا أحد ينام فى الإسكندرية** وإميل حبيبى مرة أخرى فى سرايا بنت الغول و إبراهيم أصلان فى **مالك الحزين** و **وردية ليل** و محمد البساطى فى صخب البحيرة و **بيوت وراء الأشجار** و موسى ولد إبنو فى **الحب المستحيل** وهى عن القمع والظلم والخضوع معا و مجيد طوبيا فى **دوائر عدم الإمكان** و عبد الحكيم قاسم فى طرف **من خبر الآخرة**. ويظل غائب طعمة فرمان روائيا مهما تشرب التقاليد المحفوظية و أخلص لها. و من بلاد الشام يأتينا حليم بركات و غالب هلسا الذى نشر منذ أوائل سبعينيات القرن الماضى **الضحك والخماسين و السؤال و البكاء على الأطلال** وتيسير السبول وله **أنت منذ اليوم** التى صدرت بعد نكسة ١٩٦٧ و نبيل سليمان ومؤنس الرزاز و له **أحياء فى البحر الميت و اعترافات كاتم صوت** التى تناولت

موضوع القهر و متاهة الأعراب فى ناطحات السحاب التى تزاوج بين الماضى والحاضر، بين التراثى والحداثى، وخيرى الذهبى و فواز حداد و هانى الراهب وإبراهيم الخليل و فيصل خرتش و ممدوح عزام.

ويتواصل إبداع معجب الزاهرانى و إبراهيم الناصر الحميدان وعبده خال وعبد الله باخشوين وسعد الدوسرى و حسن الشيخ وغيرهم ممن تحولت معهم الرواية السعودية من الاجتماعى إلى السياسى ومن التسجيلى إلى الجدلي. ويستشرف طالب الرفاعى فى ظل الشمس آفاقا حداثية تتصل بالكتابة عن الكتابة - أو الميتاروائية - و طبقات النص و يبقى حمد الحمد فى زمن البوح على تقاليد الرواية العربية.

وتظل الرواية الخليجية تسعى للخروج من الماضى إلى التجديد كما نجد فى التطورات الفنية من راشد عبد الله فى الشاهندة إلى محمد غباش فى مزون و دائما يحدث فى الليل ثم على أبو الريش فى الاعتراف وتل الصنم ونافذة على الجنون مروراً بروايات الأمير الثائر للشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى وساحل الأبطال لمحمد على راشد و كريمة للدكتور مانع سعيد العتيبة والديزل لثاني السويدى و أحداث مدينة على الشاطئ لمحمد حسن الحربى و عنق يبحث عن عقد لعبد الله الناوري. مجرد أمثلة لا أكثر. فى جزء آخر من الخليج العربى يتواصل التوتر بين الحداثة و التقاليد الروائية و هو التوتر الذى يحفظ للرواية العربية خصوصيتها كما نجد عند فريد رمضان فى التنور والبرزخ .. نجمة فى سفر و أمين صالح فى أغنية ألف صاد الأولى و جمال الخياط فى الساحلية و حارس الأوهام

الرمادية وعبد القادر عقيل فى **كف مريم** و **أيام يوسف الأخيرة** وعبد الله خليفة فى **اللآلئ والقرصان** و**المدينة** و **أغنية الماء والنار** ومحمد عبد الملك فى **ليلة الحب والجذوة**.

وتستمر مغامرات الرواية العربية - وقد بدأت منذ منتصف القرن الماضى تقريباً فى بلاد المغرب العربى - نحو الماضى والمستقبل: فى العودة إلى السرديات التراثية عند محمود المسعدى فى **السد** و **حدث أبو هريرة** والتجريب على مستوى الشكل عند عز الدين المدنى فى **الإنسان الصغير** ومن بعدهما مصطفى المداينى فى **الرحيل إلى الزمن الدامى** وهشام القروى فى **أعمدة الجنون السبعة** وفرج الحوار فى النفير والقيامة و إبراهيم درغوثى فى **شبابيك منتص الليل** وأسرار صاحب الستر. وتأتى **ريح الجنوب** لعبد الحميد بن هدوقة مثالا للتقاليد الروائية الكلاسيكية و**التفكك** لرشيد بوجدرة و**رائحة الكلب** لجيلالى خلاص و**السعير** لمحمد سارى كنماذج للرواية الجزائرية الجديدة المكتوبة بالعربية. وليس من الممكن فى هذا الصدد تجاوز المنجزات الروائية للطاهر وطار فى **اللاز** و**الزلزال** و**عرس بغل** و**تجربة فى العشق** و**الشمعة والدهليز**.

وعلى مقربة من هؤلاء تتألق إبداعات إبراهيم الكونى فى **الخسوف** و**البئر** و**الواحة** و**أخبار الطوفان الثانى** و أحمد إبراهيم الفقيه فى **فئران بلا جحور** وعبد المجيد بن جلّون فى **فى الطفولة**، وعبد الكريم غلّاب فى **دفنا الماضى** ومحمد زفزاف ومحمد عزيز الحبانى ومبارك ربيع، ومحمد عزالدين التازى والميلودى شغموم وأحمد عبد السلام البقالى وسعيد علوش ومحمد الشركى وعبد الله العروى

و محمّد برّادة فى لعبة النسيان و الضوء الهارب وأحمد المدينى ومحمد شكرى فى السوق الداخلى و الخبز الحافى والشطار.

ويتخذ التجديد و المغامرة فى الرواية العربية أشكالا متعددة يوجزها بوطيب في: تجاوز الأنماط الروائية السائدة و تلقيح الرواية بتقنيات مستعارة من أجناس أدبية أخرى و تجاوز تقنيات الحكى التقليدية التى تصر على بداية و وسط ونهاية غالباً سعيدة و تصوير مفصل للشخصيات و الأمكنة وتكسير خطية السرد بحيث تتداخل الأزمنة وتتقاطع وتنويع الرؤى السردية بحيث تتغير الضمائر و تنشطر الأنا المتكلمة فى النص و تتشظى وهدم سيطرة السارد العالم بكل شيء و توظيف التراث و اعتماد البعد العجائبى و الاهتمام بالحكى على حساب الحكاية و لهذا يكثر الانشغال بالكتابة و الإبداع و توسيع هامش تحرك القارئ للمساهمة بفعالية أكثر فى إغناء الممارسة الروائية والدفع بها نحو آفاق أرحب.

لا فرق فى كل ذلك بين كتابة ذكورية و كتابة نسائية إلا ما ينتج عن فروق فردية و ضرورات يمليها السياق المحيط و غايات النص الروائي.

ويبدو أن الرواية العربية لم تستنفذ كل إمكانيات التجريب خصوصاً فى ظل ثورة المعلومات والإعلام و ظهور أجناس خطابية جديدة لا ينبغى أن يقتصر التعامل معها على أنها تهديد لمكانة الرواية، فهى توفر لها فرصاً جديدة للذيوع و تمدها بمصادر جديدة للتجريب و المغامرة.

"لكل قصة بطبيعة الحال مقدمة. فإذا كانت القصة "موباسانية" نسبة إلى الكاتب الفرنسي الشهير جى دو موباسان تطرح المقدمة عناصر حدث يتطور ويتعقد لينفرج فى الختام. و إن كانت القصة تنحو منحى الحداثة أو ما بعدها فلا ضرر فى أن تكون علاقة المقدمة بالخاتمة غير ظاهرة للعيان، و لا مانع من نهاية معلقة و مفتوحة. و قصتى ؟ لا مقدمة لها سوى خطبة للمؤلفة تفتح فيها باب الكلام. يعقبها سرد الواقعة التى تنتهى بنهاية يمكن ببعض التغاضى و شيء من الحكمة، اعتبارها نهاية سعيدة"

(رضوى عاشور: **تقارير السيدة راء**، ٢٠٠١، ص ص ١٧-١٨).

"لماذا نكتب !.. نحن النساء المنذورات - كالقرابين - للغياب، القابضات على الغبار...؟" (حمدة خميس – نزوى، إبريل ١٩٩٨).

كان لا بد فى هذا الجزء من الكتاب من الفصل بين الرواية الذكورية و الرواية النسائية و فى هذا تجاوز منهجى صارخ لأن التيارات الأدبية و التطورات الثقافية لا تعطى كثيراً من الأهمية للفروق النوعية أو الجنسية. غير أن الفصل له ما يبرره إذ لم تعد الرواية النسائية العربية جزءا مكملا للرواية "الرجالية". لم تعد فصلاً أخيراً فى كتاب أو فقرة جانبية فى دراسة عن الرواية العربية. ولنتفق أولا على أن الروائية العربية لها همومها و أهدافها الخاصة التى لا تقتصر على مجرد تقليد الروائيين أو معارضتهم أو محاولة تأكيد اختلافها عنهم.

لم تتأخر الرواية "النسائية" كثيرا بل لعلها سبقت الرواية "الذكورية" حسب ما برهنت بثينة شعبان (١٩٩٩) وقد ذهبت إلى أن الرواية العربية الأولى هى رواية **حسن العواقب** أو **غادة الزهراء** للكاتبة اللبنانية زينب فواز وأن هذه الرواية قد نشرت عام ١٨٩٩، أى قبل خمسة عشر عامًا من صدور رواية "زينب" لحسين هيكل، وبالإضافة إليها، صدرت رواية قلب الرجل للكاتبة لبيبة هاشم، وحسناء سالونيك للكاتبة لبيبة ميخائيل، وأكثر من ست روايات للكاتبة عفيفة كرم من أشهرها **بديعة وفؤاد** و**غادة عمشيت**، وكل هذه الروايات صدرت قبل صدور رواية "زينب" لحسين هيكل عام ١٩١٣ بما يستوجب ضرورة إعادة النظر. و ترى بثينة شعبان أن المرأة قد كتبت عن الآثار الاجتماعية والنفسية للحرب ووصفت تأثير الحرب والدمار على النفس الإنسانية، والعلاقات الأسرية والروابط الاجتماعية والدينية والانتماءات السياسية، وبهذا فقد جعلت الروائية العربية الكتابة عن الحرب ذات صبغة إنسانية. ثم طرأت على إنتاج النساء الأدبى تغييرات كمية وكيفية، فأصبح أكثر شعبية وأبعد أثرًا فى الحركة الأدبية العربية ؛ بحيث أخذت النساء العربيات منذ السبعينات يكتبن بثقة، و يسبرن أغوار الذات. بالتدريج تخلصت شهرزاد من رغبتها فى إلهاء و تشويق شهريار و أصبحت لها أهدافها الروائية الأخرى . وأخذت الروائيات العربيات فى الثمانينات والتسعينات ينلن الجوائز، ويخترقن السوق الأساسية للكتاب، ويصبحن موضوع دراسة نقاد كبار فى ملتقيات أدبية.

استنادا إلى ما اقترحت إلين شولتر و جوليا كريستيفا فى التأريخ للرواية النسائية الإنجليزية، يرى صبرى حافظ (١٩٩٥) أن الكتابة الروائية النسائية

العربية مرت بثلاث مراحل: مرحلة تقليد الكتابة الروائية الذكورية وتبنى وجهة النظر الذكورية وتمثلها رواية ليلى العثمان وسيمة **تخرج من البحر** (١٩٨٦) ثم مرحلة التمرد على التقاليد و وجهات النظر الذكورية التى امتدت من ثلاثينيات إلى سبعينيات القرن المنصرم وتمثلها رواية نوال السعداوى **سقوط الإمام** (١٩٨٧) وأخيرا مرحلة التحقق و التميز التى تمثلها رواية **مقام عطية** (١٩٨٦) لسلوى بكر. يتوازى هذا التطور مع إدراك الشعوب للحرية بعد التخلص من الاحتلال العسكرى أو الثقافى . ولا ينبغى أن ينظر إلى المراحل الثلاث كما لو كانت فترات زمنية متعاقبة، فقد تأخرت الرواية فى بعض البلاد العربية مما أتاح فرصة تواجد المرحلة الأولى جنبا إلى جنب مع المرحلتين الثانية والثالثة . كما أن هناك قدرا كبيرا من التماهى و التداخل بين المرحلتين الثانية والثالثة. لم يشر الناقد إلى أن تلك المراحل بإمكانها أن تتجاور فى قطر واحد، بل فى مدينة واحدة بسبب اختلاف حظوظ الروائيات من الثقافة ونوعية تلك الثقافة إضافة إلى توجهاتهن و ميولهن الخاصة المتمايزة.

إن قائمة الأسماء الروائية النسائية فى العالم العربى منذ البدايات حتى اليوم أطول من أن نحصيها هنا: لطيفة الزيات و أمينة السعيد و إحسان كمال وليلى بعلبكى ولبيبة هاشم و لبيبة ميخائيل ورضوى عاشور و سلوى بكر وأحلام مستغانمى ونوال السعداوى وسكينة فؤاد ومنيرة الفاضل وفوزية رشيد ونعمات البحيرى ونورا أمين وعفاف السيد ولطيفة باقا وليانة بدر و حنان الشيخ و غادة السمان وليلى العثمان وسلمى مطر سيف وميسون صقر وديزى الأمير وخناثة بنونه

وعفاف عبد الله ونافلة ذهب وهاديا سعيد وعلوية صبح واعتدال رافع ونورة السعد ورجاء العالم وميرال الطحاوى واعتدال عثمان ونادره العويثى وزهور ونيس وهدى بركات وحميدة نعنع وسحر خليفة وسحر توفيق وسلمى الكزبرى وليلى عسيران وإميلى نصر الله وخولة حمدان وسمية رمضان وفاطمة المرنيسى وصديقة على وألفة الأدلبى وليلى أبوزيد وعالية ممدوح وعروسية النالوتى وكوليت نعيم وسعاد زهير وليلى اليافى ومنى جبور وكوليت خورى وكاترين معلوف وماجدة العطار وهيفاء بيطار ونورة الغامدى وهالة البدرى وآسيا جبار وأهداف سويف.

روايات **حجر الضحك** و **أهل الهوى** و **حارث المياه** لهدى بركات تتناول الحرب والوهم وخراب الروح تحت وطأة التدمير من ناحية والتلهى من ناحية أخرى وتعزف بطريقتها الخاصة على وتر الصراع الدائم بين الحب والموت. وتقدم أحلام مستغانمى فى **ذاكرة الجسد** رؤية أنثوية لتاريخ الثورة الجزائرية تركز فيها على الجانب الإنسانى الذى يغفله التأريخ الذكورى التقليدي. وفى روايتها **فوضى الحواس** نموذج للتناص ليس فقط مع رواية ذاكرة الجسد حيث تستنهض بطلها و تدخل معه فى مغامرة عشق ولكن كذلك مع مجمل الأعمال الروائية والمسرحية و السينمائية التى استلهمت أسطورة المثال "بجماليون" الذى وقع فى غرام تمثال أنثوى نحته وأسماه "جالاتيا". "إن أشمل صراع فى الوجود" – كما يخبرنا محفوظ فى **أصداء السيرة الذاتية** – "هو الصراع بين الحب والموت". ليس هذا الصراع كل ما تطرحه فوضى الحواس، بل تتناول كذلك العلاقة بين المبدع وإبداعه مما يكسب الرواية بعداً إنسانياً مهماً حيث أصبح هذا الموضوع "تيمة" أدبية عابرة للحدود و

الثقافات و الآداب والأجناس الأدبية. ولأنيسة عبود **النعنع البرى** و **باب الحيرة** و في الأخيرة شبكة متداخلة محيرة من العلاقات الإنسانية من علاقة الأنا بذاتها، إلى علاقة الأنا بالآخر وعلاقة المبدع بالعوالم والشخصيات التي يبتكرها، و علاقة الحاضر بالماضي إلى علاقة الشرق بالغرب . هذه الكتابة عن الكتابة أو الرواية الشارحة تتجلى سماتها في صورة رائقة ساخرة في **تقارير السيدة** راء لرضوى عاشور (٢٠٠١)

في رواية **ريحانة** تقتحم ميسون صقر عالم التاريخ فتعيد كتابته من وجهة نظر نسائية إنسانية و تتمرد على موضوعيته المزعومة. و تتألق مجموعة من الكتابات الروائية النسائية في تسعينيات القرن الماضي في مصر فتأتينا **دنيا زاد** و **هليوبولس** لمي التلمساني و **قميص وردى فارغ** لنورا أمين و **مرايا الروح** لبهيجة حسين و **السيقان الرفيعة للكذب** لعفاف السيد و**دارية** لسحر الموجي و **الباذنجانة الزرقاء** و**نقرات الظباء** و**الخباء** لميرال الطحاوى و**أوراق النرجس** لسمية رمضان و **وردة الرمال** لغادة نبيل. هذه روايات سير- ذاتية بدرجات متفاوتة مع أنها لا تفصح عن سير-ذاتيتها ولا تتبنى النسق السير-ذاتي التقليدي الذى نجده عند طه حسين مثلا إذ لا تتطابق مع الواقع ولا تقدم عالماً مكتملا من الأحداث والحوادث بل تنطلق من لحظات دالة و تفرط في التفصيل و الانكفاء على الداخل المتشظي وهي بذلك لا تبرهن على المقولة الذكورية التي تسم كتابة المرأة بالذاتية المتطرفة بقدر ما تحقق الوظيفة الإنسانية للسيرة الذاتية الروائية فكلما اقتربت الكتابة من الذات اقتربت من جوهر الإنسانية.

يتواصل إبداع الجيل السابق و تظهر أصوات جديدة فتكتمل حبات عقد **غرناطة** عند رضوى عاشور بعد أن أبدعت **أطياف** و **سراج** و **مريمة** و **الرحيل** و**غرناطة** و تكتب سلوى بكر **البشموري** في محاولة لإعادة كتابة تاريخ الفتح الإسلامي لمصر بأسلوب روائي مغاير و **العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء** في محاولة لإعادة تعريف مفهوم المجتمع و في دفاع لا يُستغرب من الروائية عن المهمشين و المهمشات و في إدانة للقمع في شتى صوره. و تكتب سحر خليفة **الصبار** التي تسجل فترة بداية السبعينيات من عمر مدينة نابلس و **باب الساحة** التي تسجل فترة الانتفاضة الأولى. و تقدم حنان الشيخ في **حكاية زهرة** تجربتها في عرض الرواية الأخرى للخطاب الذكوري والرسمي الذي يسوغ ويبرر اضطهاد الأنثى و في **إنها لندن يا عزيزي** رحلات بحث عن الذات بين الضباب و الأمواج في مجتمعات مختلفة و ثقافات مغايرة. نجد هذا كذلك في رواية أسيمة درويش **شجرة الحب غابة الأحزان**. ولهالة البدري **السباحة في قمقم** **على قاع المحيط** وهي رواية عن معنى البطولة بين الرياضة و الدفاع عن الوطن و **امرأة ما** التي تطرح أسئلة المظهر والجوهر و منتهى و فيها صورة بانورامية للريف المصري في النصف الأول من القرن الماضي و **ليس الآن** و ترصد الصراع العربي الإسرائيلي من خلال قصة ضابط متقاعد و **زهرة الصبار** لعلياء بنت المنصف التابعي و **نجوم أريحا** لليانة بدر و **سيرة الفتى العربي في أميركا** لرفقة دودين و **من سواد الكوفة إلى البحرين** لمي محمد الخليفة و **مراتيج** و **تماس** لعروسية النالوتي.

وتنتهك نجوى شعبان فى نوة الكرم القدسية المتوهمة للتاريخ فيصبح عندها مجموعة خرافات وأوهام وأباطيل و تمزج فوزية السالم فى **مزون وردة الصحراء** الأساطير بحكايات التأريخ والتراث الشعبى والعادات العربية و فى **النواخذة** تقتحم مجتمع الغوص فى الخليج العربي. أما رواية **حبات النفتالين** لعالية ممدوح فهى تأريخ من نوع خاص للعوالم الأنثوية العربية فى مراحلها وأزماتها الداخلية. وفى **الرواية المستحيلة** تخلط غادة السمان تاريخ سورية الحديث بالحراك الاجتماعى و تقتحم فاطمة المرنيسى المشهد بسيرتها الذاتية فى **أحلام النساء** لتقدم فى تلك الرواية الواقعية تاريخاً مختلفاً للمجتمع المغربي. ومن الخليج العربى تستخدم فوزية رشيد أسلوب الإسقاط التاريخى لتقفز فى رواية **تحولات الفارس الغريب فى البلاد العارية** إلى العصر العباسى الثانى زمن العياق والعيارين والفتيان. و لفوزية رشيد كذلك **الحصار** و**امرأة ورجل** و **القلق السرى** التى يشتبك فيها الأنثوى بالإنسانى . وتتواصل إبداعات الروائيات الخليجيات فى **للصوت، لهشاشة الصدى** لنيرة الفاضل و شجن **بنت القدر الحزين** لحصّة جمعة الكعبى و**ملائكة وشياطين** لباسمة يونس و حلم **كزرقة البحر** لأمنيات سالم مستوحية التقاليد اللغوية والأدبية العربية و متوهجة بشاعرية المجاز و الغموض. فى الجزيرة تحتفى رجاء عالم بفضاء مكة فى **طريق الحرير** وتستلهم ابن خلدون لتعطى تاريخها المتخيل بعض الشرعية و تعرى نورة الغامدى القهر الذكورى فى علاقات غير متكافئة لكنها مرسومة بجرأة و تمكن فى **وجهة البوصلة**. تحت سماء بعيدة لكنها نفس السماء تكتب روائيات عربيات بلغات غير العربية عن الغربة و الحنين و

العنصرية و تصبح مهمة الكتابة الروائية النسائية بالغة الصعوبة فى خروجها من الحرملك البعيد الذى تركته وراءها وفى وقوفها ضد التمثيل الجائر للثقافة التى تنتمى إليها فى الأصل. فى هذا الصدد تبرز روايات أهداف سويف **فى عين الشمس** و **خارطة الحب** و فيهما تعرية مدهشة للعنف الاستعمارى فى مصر فى تجلياته السياسية والثقافية والجنسية والاجتماعية وكذلك للعنف الداخلى المتمثل فى القمع والتهميش فى مجتمع ذكورى و **المترجمة** لليلى أبو العلا و **انتظار الماضى فى المستقبل** لصبيحة خمير **وعندما يتشاور الجن والسيد** لثريا أنطونيوس **وشذرات بيروت .. سيرة حرب** لجين سعيد و **أعمدة الملح** لفادية فقير و لآسيا جبار **العطش** و **أطفال العالم الجديد والقبرات السانجات** و **جبل شنوة** و **بعيدا عن المدينة** و هى عن نساء من فجر الإسلام مأخوذة من الطبرى.

هكذا نرى كيف ازدهرت الرواية العربية فى الثلث الأخير من القرن السابق بشكل غير مسبوق وتجلى هذا الازدهار فى تزايد عدد الروايات الصادرة فى كل أقطار الوطن العربى عن دور النشر الخاصة والحكومية و انتشار الرواية العربية على الساحة الثقافية العالمية من خلال الترجمة و تزايد الاهتمام بالرواية فى العالم العربى من خلال المؤتمرات و الأطروحات الأكاديمية والمسابقات المحلية والعربية وكذا المجلات والدوريات المتخصصة وتزايد عدد الدراسات النقدية التى تجمع بين النظرية السردية الغربية وتراث القص العربى و كذا تزايد عدد الروايات والقصص النسائية وكذا المقاربات النقدية التى تجعل من رواية المرأة (عنها أو من تأليفها) موضوعاً لها.

فهل تغيرت نظرة الثقافة العربية لكتابة المرأة ؟ ربما، لكن ليس بما يكفى للتعامل مع نصوصها بوصفها نصوصاً إنسانية، لا مجرد نصوص نسائية. فى مطلع الألفية الثالثة، قوبلت رواية لرجاء الصانع - **بنات الرياض** - بسيل جارف إما من النقد اللاذع الذى لا يخلو من اتهامات شخصية أو من المديح المفرط الذى يرى فى الرواية "خروجا" و "ثورة" من منطلق أنها تتناول العلم السرى لأربع بنات من الرياض و من منطلق أنها تنويع على "رواية الرسائل" حيث تأتينا الرواية فى صورة مجموعة من الرسائل الإلكترونية. مجمل الانتقادات و المدائح لا يقوم على قراءة منصفة للرواية، لا بوصفها "اعترافات ليلية"، بل بوصفها نصا سردياً إنسانياً.

هموم الرواية العربية و خصائصها

" إن التأمل فى الأفكار الواردة من قبل تعطى الإنسان فرصة جديدة لمواصلة الرحلة،مرة أخرى،بإمكانية أكبر.."(عبد الرحمن منيف:سباق المسافات الطويلة).

يظل التوتر بين الماضى والحاضر، بين الذات والآخر الأجنبى ماثلاً فى الرواية العربية إضافة إلى توترات لها نفس الحضور المهيمن بين القرية والمدينة، بين الهامش والمتن / المركز، بين التصريح والتلميح، بين الأجيال و الأفكار و القيم والمعتقدات، بين المظهر و الجوهر و بين الواقع و الحلم. وما زالت التحولات الاجتماعية التى أعقبت استقلال الأقطار العربية أو تحولها من الصحراء أو القرية إلى المدينة تمد الرواية العربية بما لا حصر له من الموضوعات و المواجهات. إن

كتاب وكاتبات الرواية فى العالم العربى لا يكتفون بالإضافات الكمية المستمرة إلى مكتبة الرواية العربية، بل يستشرفون آفاق الإبداع الروائى فى كل اتجاه ممكن- فى اتجاه الماضى فى محاولة لإعادة قراءة/ كتابة التاريخ العربى روائيا وفى اتجاه المستقبل بحثاً عن اليوتوبيا فى روايات الخيال العلمى وفى اتجاه الواقع سعياً إلى فهم الواقع العربى بكل قضاياه ومتناقضاته وهمومه وفى اتجاه العقل الباطن استكشافا لما يتيحه تيار الوعى و اللاوعى وفى اتجاه الرواية نفسها تأسيسا لأشكال مختلفة من رواية الرواية (الرواية الشارحة أو المهمومة بذاتها) وفى اتجاه الأجناس الخطابية الأخرى اختراقاً لآفاق الكتابة عبر النوعية وفى اتجاه المنجز الروائى الغربى نحو كتابة روائية حداثية وبعد حداثية. إن الحكائين والحكاءات العرب المحدثين والمعاصرين أكثر من أن تحصيهم قائمة مهما طالت، وماء المحاكاة مازال يتفجر فى الأرض العربية، يروى عطش القلوب إلى الأمل والحرية وشغف العقول بالمعرفة وحاجة النفوس والأرواح إلى الإمتاع والمؤانسة.

و ما زالت الرواية العربية تحتفظ بطريقتها الخاصة بالسمات العامة لجنس الرواية و منها تلك الخاصية الحوارية التى تتميز بها الرواية و التى تمكنها من الجمع بين الأضداد والمتناقضات و تعدد الأصوات واللغات (البوليفونية polyphony) الذى يمكنها من التقاط الأنغام المتباعدة المتنافرة و قدرتها على تشرب بقية الأجناس الأدبية و مناسبتها للتعبير عن التحولات الاجتماعية وقدرتها على إشباع شغف الإنسان الحديث بالحقائق وكذا حنينه القديم إلى الخيال [1].

(١) جابر عصفور: مفتتح . فصول، مج١١،ع ٤، ١٩٩٣، ص ص٥- ٩.

ولأن الروايـة تتحـدى انغـلاق الشـكل والمضـمون، ولأنهـا تجمـع بـين الأضـداد والمتناقضات وتفتح آفاقاً للتعدد، فهي الشكل الملائم للتعبير عن مرحلة الانتقال من الشمولية إلى الديمقراطية وهي صوت المهمشين والمقهورين في سعيهم إلى الحرية، وهـي كـذلك الشـكل الملائـم لمرحلـة التحـول إلى الآلـة ثـم إلى ثـورة الإنفوميـديا (المعلومـات والإعـلام) ومـا نـتج عـن ذلـك مـن أنمـاط نصـية جديـدة وعلاقـات متشابكة[1].

لم تصـطدم الروايـة (إجمـالاً) بالذائقـة العربيـة التقليديـة ولم تتـورط فـي مغـامرات موضـاعاتية أو شـكلية غير محسوبة بل ظلـت مرتبطـة بـالواقع العربـي وتواصلت محـاولات مبدعيها للتعبير عن معاناة الإنسان في حياته اليومية ولم تنبهر الرواية العربية بالمفاهيم الغربية التي تجردها من خصوصيتها. ولأنها جنس أدبي مرن يتسم بالقدرة على التكيف، استطاعت الرواية أن تحافظ على ما حققت من مكانـة، حيـث تحولـت أحيانـاً لتصـبح فيلمـاً سـينمائياً أو مسلسلاً تليفزيونيـاً أو سلسلة من الحلقـات في جريـدة ووجـدت طريقهـا إلى شاشـات الكمبيـوتر ومواقـع الإنترنـت. فـإن لم تجـد ثلاثيـة محفـوظ مثلا طريقهـا إلى القـارئ العـادي عبر الكتـاب المطبوع فقد وجدت طريقها إلى من يقرأ ومن لا يقرأ عبر الفيلم السينمائي والدراما التليفزيونيـة. حـدث هـذا كـذلك مـع بعـض أعمـال يوسـف إدريـس وإحسـان عبـد القـدوس وجمـال الغيطـاني ويوسـف القعيـد وبهـاء طـاهر وغيرهـم. أمـا فيمـا يتصـل بالمنافسة بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي الجماهيري، pop/ popular، فهي لا تمثل مشكلة للرواية، لأنها – لكونها أفقاً للشكل والخطاب المتعددين[2] – قادرة على

---

(١) جابر عصفور: زمن الرواية، ص ص٥٠- ٥١، بكثير من التصرف.

(٢) محمد برادة: "الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين"، فصول، مج١١، ع٤، ١٩٩٣، ص ص ١٠- ٢٦

امتصاص مختلف مستويات الخطاب الإنساني. كما أن الحدود بين ما هو رسمى وراق وبين ما هو دارج و شعبى آخذة فى الانهيار منذ ازدهار الحداثة وما بعد الحداثة [1].

ولقد أصبحت الدراما التليفزيونية فى كل أركان العالم العربى جنساً أدبياً/ خطابياً بالغ الأهمية و الذيوع و التأثير و أصبحت نافذة مهمة للروائيين والقصاصين تصل إلى من لا يصل إليهم الفيلم السينمائى ولا يهددها ما يهدده من مخاطر "الغربنة" والوقوع فى المحاذير الأخلاقية. لا ينبغى أن يفهم مما سبق معاداة للتجريب أو سعياً إلى قمع الإبداع. هى مجرد محاولة لوصف الواقع دون تقييمه أو تقويمه. ومن نافلة القول أن الدراما التليفزيونية بكل ما حققت من ازدهار محسوبة على الرواية ففيها ما فى الرواية من شخصيات و أحداث و حبكة و توظيف للزمان و المكان و استراتيجيات السرد المختلفة إضافة إلى ما تتفرد به عن الرواية من صوت و صورة.

إشكالياتها و مشكلاتها

"فافتتنت بفصاحتها، و لم التفت إلى قيد ملاحتها، و قلت لا جرم إنه قد خازمنى التوفيق، من معاجيل الطريق ..." (من مقامات اليازجى).

تواجه الرواية العربية إشكالية الصراع غير المعلن بين الهوامش والمتن، حيث ظل التاريخ للرواية العربية منحازاً لأقطار بعينها ولروائيين دون سواهم، وظل ذكورياً يهمش رواية المرأة إلا قليلاً. حتى فى القطر العربى الواحد هناك مجموعة

(1) Strinati, D. (1995). An Introduction to Theories of Popular Culture. London and New York: Routledge, pp. 225- 226.

من الأسماء والأعمال بعينها تحظى بالمتابعة النقدية والاهتمام الأكاديمى على حساب بقية الأسماء والأعمال. هذه الإشكالية لم تعد اليوم بنفس الحدة التى كانت عليها فى الماضى القريب والبعيد، فقد تزايدت منافذ ومنابر النشر الإقليمية، وتزايد الاهتمام بالصف الثانى من الروائيين العرب كما تزايد الاهتمام بالرواية النسائية العربية. والذى لا شك فيه أن عدد الدوريات النقدية المهتمة بالرواية فى الوطن العربى وعدد الأطروحات الأكاديمية التى لها نفس الاهتمام، وعدد المؤتمرات والمسابقات المخصصة للرواية العربية أو التى تجعل منها أحد محاورها الأساسية فى تزايد غير مسبوق، مما ينعكس بصورة إيجابية على متن الرواية العربية وهوامشها على حد سواء.

وما زالت أمام الروائيين والروائيات العرب مجموعة من الأسئلة والخيارات الفنية. هذه الأسئلة وهذه الخيارات لا ينبغى أن نناقشها بوصفها سلبيات، لكن بوصفها إشكاليات أسهمت المحاولات الفردية والجماعية لحلها فى ثراء الرواية العربية وتنوعها من بين هذه الأسئلة والخيارات قضية اختيار اللغة: هل تستخدم الرواية الفصحى القطرية أم الفصحى القومية أم اللهجات المحلية؟ يضاف إلى ذلك التوتر الخلاق بين احتذاء النموذج الروائى الغربى والعودة إلى تراث القص العربى الحافل. وكذا التوتر بين تطوير آليات الكتابة الروائية من ناحية ومتطلبات التواصل مع جمهور القراء وعامتهم من الناحية الأخرى، والصراع الخالد بين الواقع والخيال، بين حقائق العلوم الطبيعية وحقائق النصوص الروائية، كما تظل الكتابة الروائية السير ذاتية محفوفة بالمخاطر مهددة بسوء الظن وسوء التفسير.

ليس مما يسعدنا نحن العرب أن تصل الرواية العربية إلى حلول نهائية لهذه الأسئلة أو أن تلتزم مجموعة من الخيارات دون غيرها، لأن هذا سوف يعنى قطيعة مع الإبداع ومخاصمة لفضائل الاختلاف والتعدد. فيما يتصل بلغة الرواية - على سبيل المثال - يظل استخدام اللغة العربية الفصحى التى يشترك فيها العرب جميعاً تعبيراً عن توجه قومى[1]، ومحاولة لمخاطبة أكبر عدد ممكن من القراء فى الوطن العربى، بينما يظل اختيار العامية المحلية مرتبطاً بضرورات الصدق الفنى فى الرواية، وما بين هذه وتلك درجات ومستويات تستدعيها وتستلزمها أهداف كل رواية وطبيعة شخصياتها وتراوح الخطاب فى الرواية بين سرد ووصف وحوار واقتباس أو تضمين.

إذا ما انتقلنا من الإشكاليات إلى المشكلات واجهتنا مشكلة ضيق أفق التلقى عند جملة القراء فى العالم العربى، ربما بسبب المناهج الدراسية وطرق تدريس الأدب فى المدارس والجامعات العربية وربما بسبب الأفلام والمسلسلات التقليدية وربما بسبب الهوة التى تتسع كل يوم بين نقاد الرواية العربية وقرائها، وربما لكل هذه الأسباب مجتمعة. تظل جملة قراء الرواية العرب تنتظر النهاية السعيدة وتبحث عن الحكاية على حساب طرائق السرد ومناوراته وبنية الرواية ولغتها وبقية جوانبها الفنية. يظل القارئ العربى يبحث عن الحدث لا عن الرواية بوصفها حدثاً، ويظل يخلط بين المؤلف/ المؤلفة والمتكلم/ المتكلمة فى النص، فى نزعة قرائية سيرذاتية طاغية. كما يظل القارئ العربى أسير البنى الروائية التقليدية

(١) مصطفى عبد الغنى: الاتجاه القومى فى الرواية، **عالم المعرفة**، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب، أغسطس ١٩٩٤

فلا يستطيع التكيف مع جدلية الضمائر وانقسام المضمرات وتحولات السرد وتقلبات الزمن الروائى واسترجاعاته واستباقاته. وتظل الرواية مطالبة بأن تكون - فى آن واحد - موعظة دينية ودرساً أخلاقياً وقصة "مسلية" ودفتراً للحقائق المطلقة ومرآة للواقع، تعكسه بشكل طبيعى ومنطقى، ولا مانع من أن تحتوى على بعض "المشهيات" الميلودرامية، حتى تنتهى نهايتها المحتومة والمتوقعة بزواج البطل من البطلة والقبض على الأشرار. لا يبدو أن القراء العرب يتمتعون بالصبر والمثابرة فى تعاملهم مع النصوص الروائية، فإذا ما أضفنا إلى هذا ما أصبحت بعض وسائل الإعلام المعاصرة ترسخه من قيم الاستهلاك والتلقى السلبى والخمول، ازداد المشهد قتامة. جزء من هذه القتامة يتمثل فى تناقص عدد قراء الرواية- والأدب عموماً- فى العالم العربى بشكل مستمر. لا يصدق هذا على قصص المغامرات- وأكثرها مترجم- ولا على روايات الشباب الرومانسية- وأكثرها متهافت وميلودرامى- ولا الروايات التجارية وأكثرها يستهدف غرائز القراء بصورة فجة.

فى مثل هذا السياق القرائى المعقد، تصبح المصادرة والاتهام بالكفر والجهل بطبيعة النص الروائى واقتلاع الملفوظات من سياقاتها الروائية أموراً متوقعة ومنطقية. نتوقف هنا عند أهم الأسباب التى تؤدى إلى سوء فهم بعض النصوص الروائية وما ينتج عن ذلك من تكفير ومصادره ومطاردة:

- المطابقة الخاطئة بين المؤلف وشخصيات الرواية دون النظر إلى طبيعة تلك الشخصيات وأدوارها وأفعالها وأقوالها ومواقعها فى النسيج الروائى.

- الخلط الساذج بين حقائق المنطق الرياضى والعلم الطبيعى وحقائق النص الروائى وتجاهل ما فيه من عناصر تخييل. ليس مطلوباً من الرواية التاريخية أو رواية الرواية التاريخية مثلاً أن تتطابق مع كتب التاريخ المدرسية (بل إن القول بأن هذه الكتب نفسها هى سجلات للحقائق التاريخية الموضوعية هو من قبيل التبسيط المخل، لأن كل تاريخ فى نهاية الأمر هو تأريخ: هو سرد، ليس الواقع، وإنما هو رؤية ووجهة نظر إنسانية، ليس حقيقة مطلقة، وإنما هو حقيقة من زاوية ما. الفرق بين التاريخ والتأريخ فرق بين الاسم والفعل، بين الثابت والمتغير. وعندما نقول تاريخ الجبرتى، فإننا نعنى ما وصلنا مما دون الجبرتى تأسيساً على ما عاين وما سمع وما قرأ، وانطلاقا من قيمه ومعتقداته وتحيزاته وآرائه، وتمشياً مع الظروف الشخصية والسياسية والاقتصادية والدينية والثقافية التى أحاطت بالتدوين، وتحقيقاً لغايات وأهداف معينة).
- الوقوف عند ظاهر النص وعدم مراعاة السياق الذى يحيط بالملفوظات والشخصيات والأحداث الروائية وتجاهل الأبعاد الكنائية والمجازية فى الكلمة والنص على حد سواء.
- تجاهل كل المنجزات والتطورات العلمية والثقافية مثل قانون النسبية ونظرية الكم "واكتشاف" اللاوعى وتطورات التحليل النفسى بوجه عام وكذا تطور الرواية تأثراً بكل ما سبق وتيارات الحداثة وما بعد الحداثة وبإعادة قراءة التراث السردى العربى.

- الوقوع فى أشراك المطلق ونفى الآخر والتفكير التآمرى عند قراءة نصوص تقوم على التعدد والاختلاف والبوليفونية، دون أن ينفى ذلك أن مؤلفيها "بشر مثلنا" لهم قيمهم ومعاييرهم الأخلاقية وانتماءاتهم.
- الغياب اللافت للنقد الروائى على مستوى عامة القراء بمعنى أن النقاد العرب بعضهم يصر على استخدام خطاب فوقى، غربى فى مجمله، بحيث يصبح النقد ترفاً أكاديمياً لا قبل للقارئ العادى به، وبعضهم يسرف فى التبسيط والنقد الشارح بحيث لا يرقى ما يكتبون إلى مستوى النصوص الروائية الحديثة والمعاصرة. ينتج عن هذا جهل مجمل القراء بأبسط شروط وطرائق الرواية، والمرء – كما قيل- عدو ما جهل.
- العلاقة غير السوية بالتراث، تلك العلاقة التى تتراوح ما بين التحقير والتقديس والجهل أو التجاهل، مما يؤدى إلى سوء فهم أشكال التناص التى تستخدمها الرواية العربية الحديثة والمعاصرة بشكل لافت [1].

ليست هذه – بكل تأكيد- كل إشكاليات و مشكلات الرواية العربية، لكنها ربما تكون أهم ما يواجهها من أسئلة وخيارات ومآزق . إذا أرادت الرواية العربية أن تفلت من شرك الهشاشة وأن تتجاوز إشكالياتها، فإن عليها – وهى تلامس جسد الواقع الملتهب – ألا تسرف فى الخطابة أو المباشرة أو القناعة بعدالة شعرية زائفة وعليها – وهى تعود إلى التاريخ- ألا تسرف فى التعالى والتغريب، وعلى نقاد

---

(١) بهاء الدين محمد مزيد: زمن الرواية العربية: مقدمات و إشكاليات و تطبيقات ، الشارقة: دائرة الثقافة و الإعلام، ٢٠٠١، ص ص ٣٢-٣٦.

الرواية أن يجتهدوا فى تحقيق التوازن الصعب بين تطوير أدواتهم النقدية والتوسط بين القارئ والرواية[1].

وعلينا نحن العرب أن نتوقف عن تمجيد الذات و نفى الآخر و الاحتكام إلى معايير غير أدبية فى تقييم الرواية و قراءتها. و الحق أن هذا يبدو هدفاً صعباً فى ظل ما تعانيه الثقافة العربية من عداوات بين - قطرية و أوهام و مقولات مغلوطة يروجها إعلام كل قطر عن بقية الأقطار و نرجسية ثقافية لا تسمح بقراءة أمينة لماضى الرواية العربية و حاضرها وانحياز تقليدى أشرنا إليه فيما سبق إلى بعض البلدان العربية و بعض كتاب الرواية العربية على حساب غيرها و غيرهم. إذا أراد المثقف العربى أن يمارس دورا فاعلا فى النهوض بالثقافة العربية فعليه أن يتحلى بكل ما يستطيع من تسامح وموضوعية - تسامح حقيقى وموضوعية حقيقية لا مجرد بلاغة - تسامح مع الآخر فى الداخل وفى الخارج، تسامح مع النصوص المغايرة و الأجناس الأدبية التى لا ينتمى إليها المثقف بحكم تخصصه أو هوايته و رصانة موضوعية تحمى التسامح من التحول إلى تسيب أو تساهل.

(١) المرجع السابق، ص ٣٦.

النزعة الإنسانية

"لا تقلقى ! لا تقلقى ! رغم كل المظاهر والظواهر لم يسبق أن تولى هذه الإدارة أحد إلا بقرار من اتحاد قارة الفرنجة." (غازى القصيبى: دنسكو) .

هذا تعريف موجز بالنزعة الإنسانية يرد بعده التفصيل والتركيز على تجلياتها فى الادب عما والرواية خاصة : " أى نسق من الفكر أو الفعل يعتبر أن المصالح والقيم والكرامة الإنسانية لها الصدارة... ومن الناحية التاريخية كانت النزعة الإنسانية أحد مذاهب عصر النهضة. وقد ولدت فى إيطاليا فى القرن الرابع عشر وأكدت جدارة الإنسان الجوهرية وكرامته ومقدرته ... وقد اعتقد إنسانيو عصر النهضة الذين استمدوا معتقداتهم من دراسة الشعراء القدامى والمؤرخين والفلاسفة الكلاسيكيين أن الإنسان هو فى الحقيقة مركز الكون وأنه جدير بأن يحيا حياة العقل والكرامة والأخلاق وأن السعادة من حقه. لقد كانت نزعة علمانية ترتبط بالعالم الأرضي، وتثق فى حواس الإنسان وطاقاته وقدرته على تحقيق الكمال على هذه الأرض، وتعتبر أن للفرد جوهرا إنسانيا يجعله محلا لحقوق فى الحرية والكرامة بصرف النظر عن الطبقة والعرق والقومية واللون والجنس. وأبرز ممثلى النزعة الإنسانية الغربية هم بترارك ودانتى وبوكاشيو وليوناردو دافنشى وأيرازموس ورابليه وشيكسبير وملتون وجوته." [1]

إن النزعة الإنسانية تعطى الأولوية لحاجات الإنسان و مصالحه، فهى فى الأدب تشير إلى الاهتمام بالإنسانيات و الثقافة الأدبية أما إنسية عصر النهضة فى

---

(١) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ط١. دار شرقيات للنشر و التوزيع، ٢٠٠٠.

أوروبا فتشير إلى ما اشتهر عن نهايات العصور الوسطى من إحياء للتراث اليونانى والرومانى و تشير النزعة الإنسانية الثقافية إلى التقاليد العقلانية العلمية التى تطورت فى الغرب و تأسست على تراث روما و أثينا. وفى الفلسفة تشير النزعة الإنسانية إلى كل مذهب يضع حاجات الإنسان ومصالحه فى بؤرة الاهتمام و فى الديانة المسيحية تعنى الإنسانية ذلك المذهب الذى يعنى بإشباع حاجات الإنسان و مساعدته فى تحقيق ذاته فى إطار مبادئ الدين ورغم اختلاف الأديان إلا أن الدور الذى تلعبه فى حياة من يتبعوها لا يتغير. وربما تتطرف النزعة الإنسانية فتتخلى عن الدين جملة و تفصيلاً وقد تبقى مرتبطة به مع التركيز على الترغيب لا الترهيب و صورة الجنة لا النار و الاندماج لا الصراع و المغفرة لا العقوبة و الجوهر لا المظهر. (١)

المفارقة الساخرة فيما يتصل بإنسانية عصر النهضة الأوربية هى أنها ارتبطت بانطلاق المد الاستعمارى الغربى على إفريقيا و آسيا و أمريكا الجنوبية وقد برر المستعمرون الأوائل منجزاتهم الاستعمارية بمبررات إنسانية منها السعى إلى تنوير و تعليم تلك الشعوب البدائية ومساعدتها فى الكشف عن ثرواتها والإفادة من هذه الثروات . هذا الانفصام بين التنوير و العنف، بين التحرير و التدمير ظل ماثلا فى علاقة دول العالم "الأول" ببقية شعوب العالم و لعله كان مجرد خطأ فى التطبيق !

(1) Edwards ، F. (1989). "What is humanism?" American Humanist Association.

فيما يلى تلخيص لأهم المبادئ التى تنطلق منها النزعة الإنسانية فى الأدب وكذا التوجهات النقدية التى تتأسس على تلك النزعة. و سوف نلاحظ ما فى هذه المبادئ من تبسيط و تعميم يستلزم بعض التعليقات و الإشارات بعد كل منها حتى لا نقع فى براثن الدمج بدلا من الاندماج و التهميش بدلا من الحوار والتعايش:

١. **الأدب العظيم يحتفظ بقيمته عبر الزمان و المكان.** على أننا لا ينبغى أن نغفل ما يشتمل عليه مفهوم "الأدب العظيم" من نسبية و من أيديولوجيا، فهناك أعمال أدبية نالت ما لا تستحق من الذيوع لأسباب لا علاقة لها بالأدب و هناك أعمال عظيمة لم تحظ بما تستحق من حفاوة نقدية أو ذيوع لنفس الأسباب غير الأدبية. علينا أن نتذكر أن الرواج الإعلامى وحده ليس دليلا على الكفاءة أو القدرة الفنية.

٢. **النص الأدبى يحمل معناه فى داخله.** هنا لا ينبغى أن يقع الناقد فى فخ البنيوية المتطرفة أو النقد الاجتماعى التاريخى المتطرف، فالنص يحمل معناه فى داخله و يرتبط كذلك بسياق تاريخى يؤثر حتما فى إنتاجه وصياغته.

٣. **الطريقة المثلى للتعامل مع النص الأدبى هى قراءته وتحليله دون أفكار مسبقة أو تحيزات فنية أو أيديولوجية.** هذه مقولة مثالية مفرطة لأن الإنسان لا يستطيع أن يتجرد من نفسه حتى يقرأ النص دون تحيزات أو أفكار مسبقة.

٤. يشتمل النص الأدبي على حقائق إنسانية خالدة لأن جوهر الإنسان واحد لا يتغير مع تغير اللون و اللغة و الزمان و المكان. هنا ينبغي أن نؤكد على خطورة أن تتولى ثقافة أو جماعة أو تيار محدد مهمة التعبير عن تلك الحقائق و يكتفي الآخرون بالتلقي و التقليد. كذلك ينبغي أن نلاحظ ما تشتمل عليه تلك المقولة من تعميم، فالتنوع له نفس أهمية التشابه والوحدة في حياة البشر. الوحدة تقربنا بعضنا من بعض و التنوع يحفظ لنا خصوصيتنا و ليس من المفيد أن يتم إقصاء أحد المبدأين لصالح الآخر.

٥. يستطيع النص الأدبي أن يخاطب الحقائق الجوهرية التي تعرفها الروح والنفس و أن يتوجه إلى جوهر الإنسان بغض النظر عن مظهره. و هو في الوقت ذاته يحيل إلى سياقات تاريخية و اجتماعية نابضة و مؤثرة.

٦. غاية الأدب هي تنمية الحياة البشرية و نشر القيم الإنسانية النبيلة دون أن يقع في أشراك الدعاية و الخطابة. من بين الأخطاء الفادحة التي نرتكبها في حق النص الأدبي أن نتوقع منه أن يكون درسا أخلاقيا أو وثيقة تاريخية. ولقد ناقشنا بعض تجليات ذلك في معرض الحديث عن إشكاليات و مشكلات الرواية العربية.

٧. لا ينفصل الشكل عن المضمون في النص الأدبي الجيد.

٨. يتسم النص الأدبي الجيد بالصدق و الأمانة لكنه الصدق الأدبي والأمانة الوجدانية و لهذا يستطيع أن يخاطب الإنسان في القارئ و يكشف له

حقيقة إنسانيته دون وعظ أو خطابة بل من خلال التشخيص و الصراع والسرد و الأسلوب.

٩. هدف النقد هو التفسير و التأويل لا مجرد القراءة السطحية بحيث يعين القارئ على رؤية ما لا يستطيع أن يراه وحده.[١]

على سبيل التمثيل لا الحصر

"أولئك الذين دخلوا دهليز الثقافة الفرنسية، ونمط الحياة الغربية، وأغلقوا على أنفسهم ، يحتمون بالظلمة رافضين أن تتقد أية شمعة حولهم." (الطاهر وطار: **الشمعة والدهليز**) .

إن الروائع الأدبية التى مازالت تحتفظ بمكانتها تكتسب كثيرا من "روعتها" مما فيها من نزعة إنسانية إذ تتجاوز الخاص والشخصى و المحدود إلى جوهر الإنسان دون أن تفقد حرارة حاضرها الخاص و سياقها المحدد. هذا ما نجده فى جملة أعمال ويليام شكسبير مثلا و خصوصا فى روائعه المأساوية الأربع هاملت ومكبث وعطيل و الملك لير التى ينفذ فيها إلى جوهر الإنسان فى تردده القاتل وطموحه الجامح و غيرته العمياء و سذاجته المدمرة. من منا لم يشعر يوما أنه هاملت أو عطيل أو مكبث أو لير؟ ولماذا يعاد إنتاج هذه الروائع فى صور مختلفة وأجناس أدبية متعددة؟ أليس لأن جوهر الإنسان واحد مهما اختلفت تجلياته ولأن هذه الأعمال اخترقت المظهر إلى ذلك الجوهر ؟ لا يقتصر تجلى النزعة الإنسانية على

(١)إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ط١، دار شرقيات للنشر و التوزيع، ٢٠٠٠.

شكسبير و لا على جنس أدبي دون غيره. فيما يلي نماذج على سبيل التمثيل لا الحصر.

تتناول رواية رحلة إلى الهند A Passage to India لفورستر إمكانية تأسيس علاقة بين المستعمر بكسر الراء و المستعمر بفتحها و هي في ذلك تعرض لنماذج إنسانية يمكن أن نراها في أي سياق يشتمل على احتلال و تؤكد كذلك على تشابه الأهداف العليا و الكبرى لكل الأديان السماوية. و تبقى العلاقة الاستعمارية - الكولونيالية - موضوعا من الموضوعات الأثيرة في الأدب في الغرب فتعاود الظهور في قلب الظلمات Heart of Darkness لجوزيف كونراد التي تعري الوجه القبيح للاحتلال الأوروبي لإفريقيا و تعبر في الوقت ذاته عن أهمية الجماعة و الحياة الاجتماعية التي تقي المرء الوقوع في أشراك غوايته و أنانيته وأهوائه. ليس قلب الظلمات غياهب القارة السوداء فقط، بل هو الجموح و الطموح والغرور الذي يتوارى فينا، تحجبه الأعراف و التقاليد و الحياة في جماعة و يبقى الاختبار الحقيقي في البعد عن الجماعة التي ننتمي إليها.

عن الاحتلال أيضا و لكن بطريقتها الخاصة تحتفظ مسرحية العاصفة Tempest لشكسبير بمستويات دلالية مختلفة مؤتلفة. فهي تعبير استعاري عن خيال الفنان في محاولته السيطرة على عواصف الطبيعة وتطويعها في أنساق فنية محكمة. لكنها أكثر من ذلك، فهي تحتمل ثلاثة تأويلات على الأقل: عاصفة طبيعية تنتهي بسفينة المتآمرين إلى الجزيرة التي يحكمها من كان من قبل ضحية تآمرهم ، وعاصفة سياسية أطاحت بحاكم وجاءت بغيره، وعاصفة نفس- ذهنية في عقل

الدوق المخلوع سببها التمزق بين الرغبة فى العفو والرغبة فى الانتقام . وهى مسرحية عن الاستعمار والاحتلال، عن علاقة السيد الحاكم بالمحكوم، عن علاقة المعلم بالمتعلم وعن صراع الثقافات وصدام الحضارات و عن قدرة الأقوياء على امتلاك اللغة و الخطاب والتحكم فى أولويات تعليم من يقع تحت حكمهم أو تأثيرهم . وهى إضافة إلى ذلك عن علاقة الفنان بفنه و المبدع بأدوات إبداعه ومنتجات إبداعه. سوف تعاود علاقة المبدع بإبداعه الظهور فى مسرحية **بجماليون** Pygmalion لجورج برنارد شو وقد رأينا كيف انتقلت إلى **فوضى الحواس** لأحلام مستغانمى و من قبلها و من بعدها إلى عدد لا بأس به من الروايات والأفلام والمسرحيات العربية.

وفى رواية **أنا كارنينا** Anna Karenina لتولستوى تيمة إنسانية عابرة للثقافات و جدت طريقها إلى السينما العربية فى صور شتى و هى تيمة الزوجة الأرستقراطية التى تضرب بالتقاليد عرض الحائط و تقع فى حب لا يقره المجتمع. ومن الصعب أن ينسى من قرأ هذه الرواية بدايتها الرائعة: "إنّ حياة كل عائلة سعيدة تشبه حياة غيرها من العائلات السعيدة، أما تاريخ كل عائلة بائسة فهو تاريخ له خصوصيته و تميزه". يتشابه البشر فى السعادة لكنهم يتباينون فى الشقاء.

و ما زالت شخصية **دون كيشوت** Don Quixote فى رواية سيرفانتس مثالا على من يحارب طواحين الهواء و يسبح ضد تيار تغير القيم و الأعراف الاجتماعية. فى رواية **دون كيشوت** كذلك استشراف رائد لمشكلات الكتابة و كذا سخرية لاذعة من تهافت القصص العاطفية - الرومانس - التى ازدهرت فى عصرها. أما رواية

دكتور جيكل و السيد هايد Dr. Jekyll and Mr. Hyde[1] روبرت لويس ستفنسون فهى تعبير رائع لم يفقد طزاجته عن ازدواجية الإنسان و الصراع الدائم فى نفسه بين الشر و الخير.

صراع آخر لكن هذه المرة بين القوة المادية الجسدية و القوة المعنوية الأخلاقية نستطيع أن نتتبعه فى **رحلات جليفر** Gulliver's Travels لجوناثان سويفت إذ تطرح السؤال حول من ينبغى أن تكون له الغلبة: صاحب الحق أم صاحب القوة و السلاح. و هى كذلك بحث عن المدينة الفاضلة Utopia و المجتمع المثالى فى رحلة مسلية لكن ممتلئة بالمرارة والسخرية من جزيرة الأقزام إلى العماليق ثم مجتمع العلماء السذج ثم دولة الخيول . بعد أن تنتهى الرحلة، يبقى لنا الإقرار بقصور معرفتنا و قدراتنا عن الكمال. و تظل الرواية تنتصر للإنسان فى مواجهة كل ما يفقده إنسانيته ويسعى إلى تحويله إلى سلعة أو آلة . فى هذا الصدد لا يمكن أن يسقط اسم تشارلز ديكنز الذى يعرض فى روايته **أوقات عصيبة** Hard Times للعواقب الوخيمة للثورة الصناعية الأوربية طالما لم تأخذ فى الحسبان خيال البشر و عواطفهم و إنسانيتهم و كذا لعواقب التطرف فى تبنى الحقائق العلمية و قمع العاطفة و الخيال و الفروق الفردية.

النزعة الإنسانية فى الرواية العربية

"لأن الكاتب من خلال الرواية يجد هناك برلماناً ديمقراطياً واسعاً متعدد الأصوات والآراء والشخوص للتعبير عن حدث ما، أو واقع ما يعيشه هذا العالم." (على أبو الريش فى حوار مع جريدة البيان، 9 مارس ٢٠٠٢)

نستطيع أن نستقصى الملامح الإنسانية فى الرواية العربية من خلال عدد من غاياتها و موضوعاتها أو تيماتها themes و استراتيجياتها النصية. و من الممكن على سبيل التبسيط و الإجمال أن نحدد هذه الملامح فيما يلي:

- السعى إلى تصوير جوهر الإنسانية من خلال تحويل النماذج الفردية إلى أنماط و الحوادث و الأحداث إلى أنساق و العلامات إلى رموز. على سبيل المثال، يتناول شاكر عبد الحميد (١٩٩٦) رمزية السلم و الثعبان والدلالات المرتبطة بالسلالم والكوابيس فى عالم إدوار الخراط، و يرى أن الكوابيس موجودة فى عالم إدوار الخراط منذ قصصه الأولى وكذلك السلالم، وهي- الكوابيس والسلالم - موجودة كذلك فى أعماله المتأخرة. فى قصة **طلقة نار** (١٩٩٤) التى نشرت بعد ذلك ضمن مجموعة **حيطان عالية** هناك حديث عن الوحوش الهائلة، والسباع المهاجمة والحفر العميقة التى تنفتح فجأة أمام أقدام الشخصية المحورية، أثناء الليل "فيتقلب فى فراشه ويستيقظ". والسلالم فى عالم إدوار الخراط قد تكون صاعدة أو هابطة، داخلية أو خارجية، قديمة أو جديدة، ساكنة أو متحركة، حجرية أو خشبية، رخامية أو حديدية، ذات نهايات مفتوحة أو مغلقة، أحادية المسارات أو مزدوجتها وقد تجتمع أكثر من حالة من الحالات السابقة فى سلم واحد. وتوصف السلالم فى أعمال إدوار الخراط بصفات مثل عريضة، خاوية، هشة، وغرة، ولامعة، هادئة، مسالمة... الخ. تحدث حركات الصعود بالسلالم أو بالمصاعد-التى هى سلالم عصرية - وأحيانا ثالثة بلا سلالم ولا مصاعد. ترتبط السلالم والحركة عليها فى عالم إدوار الخراط غالبا بالكوابيس،

ونـادرا مـا ارتبطـت بـالأحلام وكـثيرا مـا ارتبطـت بالـذكريات، ونـادرا مـا كانـت هذه الذكريات مشرقة. السلالم ترتبط بالكوابيس، والكوابيس ترتبط بحيوانـات مفزعـة كـالكلاب والقـرود، وبكائنـات أسـطورية كـالتنين الـذى يرتبط بدوره بالثعابين والحيات التى غالبا هى رموز مرتبطة بالشر والظلم والقسوة والحرمـان والتجاهل والحتميـة، والتـدمير، والكـوارث والقتـل، وهـو أيضـا رمز مركب ورمز إنسانى عام ورمز مزدوج يشتمل على عناصر خاصة بالموت، وعناصر خاصة بالحياة، وهو مجدد لنفسه ومستمر، ذكرى وأنثوي، لـه دورات مـن التجلـى والاختفـاء، يـرتبط بـالخير والشـر والنـور والظلمـة. وهكذا فإن صعود الإنسان على السلم - أيا كانت رمزية هذا الصعود - فى عالم إدوار الخراط غالبا ما يؤدى بالشخص المحورى فى القصة أو الرواية إلى أن يواجه الثعابين بأشكالها المختلفة خاصة، خلال الكوابيس، فينتهى به أن يستيقظ صارخا مفزوعا خائفا، والصرخة من المفردات المتكررة فى عالم إدوار الخراط، ويبدو أن لها بعض الأساس الواقعى فى حياته. للسلم فى عالم إدوار الخراط دلالاته الإنسانية العامة، كما أن له دلالاته الدينية - القبطية على نحو خاص- وله أيضـا دلالاتـه الجنسية - الصعود والهبوط - وله ذلك دلالاته الإبداعية، وله أيضا دلالاته المعمارية، ودلالاته الخاصة فى نسج الأعمال الإبداعية وتكوينها، كما أن له دلالات أخرى كثيرة [1]

(1) Barry, P. (1995). Beginning Theory : An Introduction to Literary and Cultural Theory. Manchester and New York: Manchester University Press Davies, T. (1997). Humanism. London and New York: Routledge.

- ترسيخ القيم الإنسانية و التأكيد على ضرورة التسامح و الحوار – مع النص ومع الآخر و مع العالم ومع النفس ومع الماضي. يقترح محسن خضر فى بداية حديثه عن رواية لبهاء طاهر (٢٠٠١) أن علاقة المثقف بالسلطة، وآثار التحولات الاجتماعية قيمتان و "تيمتان" مهيمنتان على أدب بهاء طاهر، وإذا أضفنا هما ثالثا يشغله وهو علاقة الشرق والغرب أو الذات والآخر لخرجنا بمعادلة تختزل مشروعه الإبداعى وهى قضية النهضة والتقدم. تدور أحداث رواية **الحب فى المنفى** خلال عام ١٩٨٢، من خلال رؤى ومشاهدات المراسل الصحفى المصرى فى إحدى العواصم الأوروبية و بطلها اللابطل مثقف سلبي، مأزوم وتناقش بلغة درامية وبحرفية الروائى الماهر علاقة الثقافة العربية بالثقافة الغربية، أو علاقة الأنا العربية بالآخر الغربي، عبر بنية روائية متماسكة وممتعة. يفلت الروائى من الوقوع فى خطأ التعميم، والإطلاق، فليس كل البيض أصحاب وجوه قبيحة، فبرجيت المثقفة العاشقة، ومولى رئيس منظمة لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان يمثلان الوجه الناصع للغرب: النزاهة والعدل والحب، والقدرة على تخطى جلد الذات إلى الآخر، والتضامن مع ضحايا العدوان والديكتاتورية فى شيلى ولبنان وفلسطين، كما يفلت من تجميل الوجه العربى على إطلاقه، فإلى جوار بطلنا وإبراهيم الصحفى المصرى الماركسى الذى يسقط فى مخيم شاتيلا وهو يتصدى لوحشية جنود جيش الدفاع، فإننا نجد أمثلة لا أخلاقية فى عالمنا العربي. و تمتلئ الرواية بإحالات إلى البحترى والمتنبى

وزهير وعمر بن أبى ربيعة وكثير عزة وصلاح عبد الصبور و السياب وخليل حاوى وأمل أنقل و لوركا، ويورد أبياتا للمتنبى ونيرودا والى جانب أغنيات لأم كلثوم وشادية. إن لهذه التضمينات والاستعارات أكثر من وظيفة، منها إكساب الملامح الثقافية المطلوبة للشخصية، والتعبير عن الفضاء الثقافى العربى الخاص وصيرورة الثقافة العربية، وثالث وهو الأهم الإشارة إلى وحدة الثقافة الإنسانية باعتبارها المسار المشترك لالتقاء الحضارات المختلفة والمتصارعة، ويعمق المؤلف هذه الوظيفة بتكرار قراءة الحبيبين للشعر فى خلواتهما [1]. من ناحية أخرى، يتناول سعيد يقطين (٢٠٠١) بالقراءة السردية رواية **مدينة براقش** (١٩٩٨) للكاتب المغربى أحمد المدينى حيث ينطلق من القول بأن تجربة المدينى الروائية على وجه الإجمال يحكمها هذا المبدأ الذى يمكن صياغته بلسان الحال الذى يقول: "أريد أن أحكى عن الواقع، لكنى لا أريد كتابة رواية واقعية ". يتجلى هذا المبدأ فى كل روايات المدينى منذ زمن **بين الولادة والحلم** (١٩٧٦)، و يتضح كذلك فى هيمنة "الواقعي" فى أعماله وهو يتجسد من خلال حضور بنيات تتصل بالسياسى والأيديولوجى من جهة ومن خلال السؤال الدائم عن معنى الواقعية وتمرده المتواصل على "القصة" أو الحكاية ذات البداية والنهاية، و يظل الخطاب الروائى عند المدينى "متحللا من قواعد السرد الروائى بمواصفاته التى تحددها المادة الحكائية"، ويظل الخطاب ينسج

---

(١) محسن خضر: "الحب فى المنفى لبهاء طاهر.. بين الحنين إلى الحلم الناصرى وتشريح الحضارة الغربية". **نزوى**، العدد السابع و العشرون، يوليو ٢٠٠١، ص ص ٢٧٥-٢٧٧.

"عوالم حكائية غير قابلة للحكي" لأنه "وهو يفككها يفكر فيها". ويسعى من خلال هذه العملية إلى تقديم صورته عن الواقع الذى يحاول الإمساك به، أو تشكيله بصيغ وأشكال خطابية متعددة، ولهذا يجد القارئ المتعجل صعوبة فى قراءة رواياته لأنها لا تتأسس على مادة حكائية قابلة لان تروى. تأتى خصوصية "مدينة براقش" فى كونها وليدة هذا المبدأ العام الذى يحكم تجربة المديني، لكنها تنحرف عنه قليلا بسعيها إلى "تجسيد مواد حكائية وخرقها فى الآن نفسه". إن الروائى يلجأ إلى "الحكي" فى هذه الرواية، لكن الحكى يستدعى مادة حكائية أو قصة قابلة لان تروى، لكن الروائى فى العمق "ضد الحكي". المفارقة المركزية التى تمثل السمة الأساسية لتجربة المدينى هى: "أنا أروي، ولكنى لا أروي" انطلاقا من محاولة تشييد عالم حكائي، ولكن من خلال تقديمه بطريقة لا حكائية، وإذا كان "التفكيك وتقطيع السرد، واتباع الأسلوب السردى الشارح" عنوان النصوص الروائية التى سبقت مدينة براقش، فان اللجوء إلى "توظيف الطبقات النصية المختلفة والمؤتلفة فى آن هو ما يطبع هذه الرواية، ويجعلها فى الوقت نفسه سليلة التجربة وبداية لتطويرها وتحويلها". لذا تضطلع قراءة يقطين بتحليل الطبقات النصية فى الرواية - العجائبى والواقعى والتاريخى والسياسى - والوقوف على أبعادها الدلالية والشكلية [1].

(١) سعيد يقطين:"الطبقات النصية فى مدينة براقش لأحمد المديني".نزوى،العدد ٢٧،يوليو ٢٠٠٠ص ص٢٤١-٢٤٨.

- مقاومة القهر والقمع فى شتى صوره والدفاع عن حرية الإنسان وتحدى انغلاق الشكل والمضمون وتجاوز الأحادية السير- ذاتية والنرجسية الشعرية إلى التنوع والبوليفونية أو تعدد الأصوات. يأخذنا حاتم الصكر (٢٠٠٠) إلى اليمن فيعقد مقارنة بين رواية نبيلة الزبير لا.. ليست معقولة ورواية واقعية لعزيزة عبد الله هى رواية أحلام ... نبيلة ويلاحظ فى البداية أن روايات عزيزة عبد الله جميعا تأخذ أحداثها وشخصياتها من الواقع إلى درجة التطابق مع الوقائع أحيانا. يلاحظ الصكر كذلك وجود هموم مشتركة على لائحة اهتمامات الكاتبتين تتعلق بالذات النسوية ومكانتها فى الأسرة والمجتمع، واختياراتها المحددة برغبة الأسرة، فى قضايا الزواج والطلاق والميراث، والعمل، والحجاب، ومكانتها بين الأخوة الذكور، ونظرة المجتمع لها. كما تلامس الروايتان، بدرجة أو أخرى، قضايا الهجرة والاغتراب عن الوطن لغرض العيش، وهجران المرأة وترك الأبناء لديها لتربيتهم، وعلاقة المرأة كزوجة بأسرة الزوج وبأفراد أسرتها هى أيضا. ولا يغيب عن تلك اللائحة وجود نماذج نسوية شريرة هن فى الأصل ضحايا التقاليد المرفوضة ذاتها وسقوط المرأة أخلاقيا أو اجتماعيا فى بعض الحالات، نتيجة الانسحاق تحت وطأة استبداد الرجل، والعنف المسلط على المرأة. امرأة نبيلة الزبير لا تتفوق على امرأة عزيزة عبد الله بهذا الوعى المضاف ولا العمل أو الجرأة على اتخاذ القرار ومجابهة الأسرة ولكنها تتجه إلى الداخل متأملة ذاتها، ومفلسفة كل شيء حولها، حتى بحضور

الأب والأخ والأخت والجارة والصديقة والبنت والزوج فإن سكينة - البطلة/ الراوية - لا تكف عن الإعلان عما في داخلها من لوعة لأنها صدمت بكل شيء، ولم يبق لها سوى ابنتها "رؤى" التي تلتمع كالضوء الباهر وسط ظلام غيبوبتها وهذياناتها. إن رواية نبيلة الزبير تقدم، عبر وجهة نظر الساردة المشاركة في الأحداث والمتمركزة في القلب منها، نموذجا لوعى حاد، يرفض الواقع باستيعاب آلياته وطرائق عنفه واضطهاده، ويصنع خلاص المرأة باستجداء حقوقها أو العطف عليها بل باختيار مصيرها.. وتلك هي الرواية الجديدة التي يعبر عنها هذا الصوت الروائي الذي يحفظ للفن شروطه ومتطلباته بينما يعكف على تسرب مضامين التمرد واستقلال ورفض القهر أيا كان مصدره [1].

أما التلاوي (٢٠٠٠) فقد قصر تحليله رواية الأصوات على روايات الأصوات العربية في مصر فقط، وقد بلغت عشر روايات وهي الرجل الذي فقد ظله لفتحي غانم و ميرامار لنجيب محفوظ و أصوات لسليمان فياض و السنيورة لخيري شلبي والحرب في بر مصر و يحدث في مصر الآن للقعيد و تحريك القلب لعبده جبير والمسافات لإبراهيم عبد المجيد والزيني بركات للغيطاني والكهف السحري لطه وادي. كما حصر مفهوم تعدد الأصوات في عشر روايات لا أكثر والواقع أن كل رواية مهما كانت اختيارات مؤلفها السردية هي رواية أصوات بطريقتها الخاصة. لا يقلل هذا بالقطع من أهمية الأطروحات التي قدمها و طبقها الناقد على

(١) حاتم الصكر: "صوتان.. ورؤيتان - الرواية النسوية في اليمن". نزوى، العدد الثاني و العشرون، ابريل ٢٠٠٠، ص ص ٢٣٣-٢٣٥.

الروايات التى اختارها. "فى رواية الأصوات يتنازل الكاتب عن حقوقه ومهامه كلية للصوت، ليقدم نفسه، ويرصد وعيه بذاته وبالآخرين رصداً حراً، وتصبح استقلالية الأصوات مقدرة بحجم اختفائه، وبحجم الحد التنفيذى لخطة الروائى الساعى إلى الاكتشاف لا إلى التسجيل وهذا الإكتشاف هو الذى يساعد بدوره على الاحتفاظ بمسافة طبيعية بين الروائى وأصواته علماً بأن منطق الوعى الذاتى للروائى لا يسمح إلا بوسائل فنية محددة للكشف والتصوير." لكن الروائى لا يلخص وجهة النظر لأى صوت ليصل إلى وجهة نظره الخاصة، وإنما يقوم ببسط فكرة الصوت فى إطار نفسى يتأزم ويصل بالصوت إلى حد التعبير الخارجى ويندفع للحوار مع الآخر سواء كان حواراً داخليا أو خارجياً.. وهذا ما يجده التلاوى مثلاً عند صوت مثل "مبروكة" فى رواية الرجل الذى فقد ظله فلقد عملت خادمة واختزنت طموحاتها لتجاوز طبقتها حتى تمكنت من الزواج بعبد الحميد أفندى لكن ابنه "يوسف" احتقرها ولم يساعدها فحطم طموحاتها فانفجرت ساردة حاكية محاورة ولذلك عندما بدأت حديثها صورت حجم حقدها على "يوسف".

ويعتمد الروائيون فى روايات الأصوات على تحقيق "اللاتجانس بالانتقال من صوت إلى صوت آخر مختلف وهى أبسط طريقة لإبراز اللاتجانس ووجهات النظر الجزئية المختلفة". وهناك روايات أصوات أخرى تحققت فيها التبادلات السردية بطريقة أخرى تعزز "اللاتجانس". القائم أساساً بين الأصوات وفى هذه الطريقة يظهر الروائى بشكل أوضح فى روايته وهو يشعرنا بوجوده من خلال التبدلات السردية فالروائى يحرص على تقديم الصوت أو الأصوات - سرد داخلى - ثم

ينتقل إلى مايمكن تسميته السرد الخارجي الذى يحقق به خلفية وصفية ويدفع به تحرك الأحداث دفعاً رأسياً ونجد هذا فى روايات تحريك القلب و الزينى بركات و يحدث فى مصر الآن [١].

و فى تحليله رواية مريم الحكايا لعلوية صبح ينطلق مفيد نجم (٢٠٠٢) من العنوان الذى يحيل إلى مرجعية خارجية ، هى مرجعية حكايات ألف ليلة وليلة الشهرزادية كما يحيل العنوان من جهة أخرى إلى مرجعية داخلية هى مرجعية النص الروائى الذى تتولى فيه مريم سرد حكاياتها عن تجربتى صديقتيها ابتسام وياسمين ، بالإضافة إلى حكايتها وحكاية أسرتها قبل وبعد الحرب اللبنانية ، الأمر الذى يجعل الرواية "رواية نسوية بامتياز سواء من حيث البطولة فى العمل ، أو من حيث الرؤية التى تشتغل عليها" ، والتى تنشغل بالواقع الاجتماعى والسياسى للمرأة ، وبالهزيمة وضياع الأحلام والخيبات المريرة التى تعيشها فى الواقع الذى يشهر إفلاسه وهزيمته وضياعه بصورة عامة. إن المتكلم فى السرد الحكائى – مريم – يعيدنا إلى العلاقة "بين الكتابة والتجربة الواقع وزمنه المادى ، والواقع المتخيل وزمنه الروائى ، وكذلك بين زمن الماضى الذى هو زمن التجربة ، وزمن الكتابة الذى يحاول أن يقبض على زمن التجربة المادي" ، لكن الدلالة الأهم لفعل الكتابة تكمن "فى سعى الساردة لإيجاد ما يشعرها بأنها لا تزال حية" ، أو فى عداد المفقودين فى الحرب أو بعدها ، "لأن الكتابة هى وسيلتها لإدراك صورة هذا الوجود المتعين

(١) محمد نجيب التلاوى: "وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية". منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.

أو الغائب من خلال الوجود المتحقق فى فعل الكتابة السردية فى الرواية التى تكتبها" (١).

وتسعى لمى عبد القادر خنياب (٢٠٠٤) فى تحليلها رواية **ضوع الكبريت** لعبد الهادى الفرطوسي، إلى الكشف عن المعنى الخفى الكامن وراء بنيتها الشكلية وتتلمس هيمنة الفكر الذكورى الذى كانت ملامحه واضحة على الرواية، وقد ناقش البحث تاريخ الفكر الذكورى وهجاء الأنثى على امتداد العصور وربطها بما ورد فى تلك الرواية. لقد استثمرت رواية **ضوع الكبريت** الأسطورة الضاربة بجذورها فى أعماق غائرة، كما استثمرت أسلوب الخيال العلمى المعتمد على التعليلات العلمية المنطقية، فمزجت بين الأسلوب الغرائبى المعتمد على التفسير فوق الطبيعي والأسلوب العجائبى المعتمد على التعليل العلمي. نقدم أمثلة لكل ذلك من الرواية وتحاول رد الهيمنة الذكورية إلى جذورها التاريخية فى الميثولوجيا القديمة، والكشف عن التداخل النصى مع قصة أدم وحواء وذلك الإغواء الأسطورى الذى يهدف إلى ذمّ المرأة وعدها مصدرا للشرور. إن هناك تداخلا نصيًا بين قصّة آدم وحوّاء وبين بطلى الرواية فى الأحداث والشخصيات والتسميات أيضا. وتبقى الهيمنة الذكورية هما محورياً فى كتابة الرواية العربية ونقدها (٢).

من الهيمنة الذكورية والقمع الأسرى تأخذنا الرواية العربية إلى الطغيان والقهر والاستبداد فى شتى صوره. فى وردة صنع الله إبراهيم تتناثر إشارات عابرة

---

(١) مغيد نجم: "المرأة راوية ومروية فى رواية مريم الحكايا لعلوية صبح". نزوى، العدد الرابع والثلاثون، إبريل ٢٠٠٣، ص ص ٢٥٣-٢٥٥.

(٢) لمى عبد القادر خنياب: "جدلية الأنوثة الذكورة فى رواية ضوع الكبريت لعبد الهادى الفرطوسي. أفق، السنة الرابعة - العدد ٤١ - يناير ٢٠٠٤.

ترسم صورة "صدام" فى اليوميات التى تكتبها "وردة" وهى صورة "لسادى ومتطرف مولع بالعظمة والنرجسية يقامر بالمستقبل ويفسد الحاضر." وفى **شقة الحرية** لغازى القصيبى – وله أيضا **العصفورية** و **دنسكو** - يظهر الديكتاتور العراقى خلال فترة شبابه وأثناء خروجه من العراق إلى القاهرة كلاجئ سياسى بعد محاولته لاغتيال عبد الكريم قاسم ونراه فى الرواية شخصا "لا يرى إلا ذاته المتضخمة إلى جانب ولعه بالتدخين مع قدر من الوسامة والجاذبية القريبة من صورة الطاغية" ونراه كذلك فى سعادة السفير التى يسعى فيها القصيبى إلى تحليل أسباب غزو الكويت. وفى **وليمة لأعشاب البحر** لحيدر حيدر – كما لاحظ الدكتور جابر عصفور - حضور بالغ لنموذج الطاغية وبالتحديد صدام حسين لكنها لا تصرح باسمه بل تصوره فى شكل الوحش الأسطورى (Leviathan) و حين يتحدد زمن الرواية فى الثلث الأخير من القرن العشرين تصير الدلالة واضحة على شخصية صدام. سوف يعاود الوحش الأسطورى الظهور فى **مراثى الايام** لنفس المؤلف كما يرد فيما بعد. ويظل نموذج الطاغية و آليات صناعة القهر و مصائر الطغاة تتردد فى **الأسلاف** لفاضل العزاوى و **تل اللحم** لنجم والى و**رسمت خطا فى الرمال** لهانى الراهب و **آخر الرعية** لأبى بكر العيادى و **المخطوطة الشرقية** لواسينى الأعرج و**مجنون الحكم** لبنسالم حميش و **شيء من الخوف** لثروت أباظة و**الرجل الذى فقد ظله** لفتحى غانم و **الزينى بركات** و**هاتف المغيب** لجمال الغيطانى و **برج العذراء** لإبراهيم عبد المجيد [1].

---

(١) سيد محمود: "أيام الديكتاتور الطويلة فى الرواية العربية - صورة صدام حسين فى كتابات الروائيين العرب". **الأهرام العربى**، العدد ٣٥٥، ١٠ يناير ٢٠٠٤.

▪ التعبير عن حلم الإنسان الدائم بعالم مثالى utopia فى مواجهة الواقع اللاطوباوى dystopic الذى يحفل بالاستلاب و القمع و يكرس اليأس والإحباط. فى تعليقه على **مراثى الأيام** لحيدر حيدر، يقرر ناصر ونوس (٢٠٠٣) أن الحكايات الثلاث التى تندرج تحت عنوان **مراثى الأيام** لا يجمعها أى عنصر سوى عنصر الموضوع ، وهو موضوع الموت الذى يأتى قتلا أو غدرا أو اغتيالا وتقوم به السلطة الحاكمة ، أو القائد الحاكم الذى هو أقرب إلى الوحش الأسطوري. فلكل حكاية عناصرها المستقلة من حبكة وأحداث وشخصيات ومكان وزمان وفضاء روائي. بهذا المعنى فهى ليست رواية بالمعنى الكلاسيكى للمصطلح ، بل يمكن أن تكون رواية بالمعنى التجريبى أو ما بعد الحداثي. إن **مراثى الأيام** "حكاية تقوم بمجملها على التناص الذى يعقبه التعليق".تتوزع الحكاية الأولى مثلا على راويين ، الأول هو الراوى التاريخى الإمام أبو جعفر محمد بن جرير الطبرى ، والثانى هو الراوى المعاصر غيلان الدمشقى الذى يعلق على قول الراوى الأول ، وهو فى الوقت نفسه يمثل صوت الروائى التواق للخروج من جحيم الحاضر إلى مكان قصى لا وجود له إلا فى الحكايات أو الأحلام ، مكان أقرب ما يكون إلى جزيرة حى بن يقظان وأمه الغزالة. وهكذا نجد أن عمل حيدر حيدر هو كتابة عن الكتابة، كتابة مشغولة بالواقع وبنفسها و بالحلم باليوتوبيا و أنسنة التاريخ [١] .

(١) ناصر ونوس: "**مراثى الأيام** لحيدر حيدر رواية فى ثلاث حكايات يجمعها الموت". نزوى، العدد الرابع والثلاثون، إبريل ٢٠٠٣، ص ص ٢٦٢-٢٦٤.

- استلهام التاريخ و الأدب الشفهى فى سبيل إعادة قراءتهما و إسقاطهما على الحاضر أحيانا و كذا التأكيد على وحدة التجربة الإنسانية رغم اختلاف تجلياتها. فى هذا الصدد، يلفت فخرى صالح (٢٠٠٣) فى مقدمة دراسته عن ثلاثية رضوى عاشور النظر إلى صعوبة "فض الاشتباك الحاصل بين الرواية والتاريخ" ، وإقامة "جدار فاصل" بين الرواية وما يسمى فى حقل المعرفة التاريخية بالتسجيل التاريخى لأن قطاعا من الرواية العربية "يشتغل على المادة التاريخية نفسها التى يعيد المؤرخ تركيبها وتأويل معناها ، حيث يقوم الروائى ، مستخدما التخييل وإعادة بناء المرحلة التاريخية التى يتخذها موضوعا له ، بعملية تركيب جديدة للوقائع والأحداث والظرف التاريخى والشخصيات المذكورة فى حوليات تلك المرحلة مضيفا إليها شخصيات متخيلة تساعده فى تأثيث المكان واستعادة حرارة اللحظات الإنسانية والأزمنة الراحلة لشخصياته الحقيقية والمتخيلة". هذا ما نجده عند روائيين مثل أمين معلوف وعبد الرحمن منيف ورضوى عاشور و جمال الغيطانى وبنسالم حميش و إسماعيل فهد إسماعيل لأن المادة التاريخية "هى الأساس الذى تتشكل منه المادة التخييلية". وبغض النظر عن درجة التزام الروائى بتقديم وصف دقيق للمرحلة التاريخية التى يتخذها موضوعا له ، والمكان الذى تسعى فيه شخصياته الروائية ، فإن توفير المادة التاريخية الأولية هو الخطوة الأولى فى هذا النوع من الكتابة الروائية. وهذا ما تفعله رضوى عاشور فى

ثلاثية غرناطة التى تستعيد من التاريخ تجربة الموريسكيين فى المرحلة التى أعقبت سقوط غرناطة بيد القشتاليين ، وتقوم بتتبع عمليات التنصير القسرى ثم طرد آخر مسلمى الأندلس فى السنوات الأولى من القرن السابع عشر. إن الكاتبة تعيد تشكيل المادة التاريخية ، التى تقع فى بؤرة العمل وتمثل الخلفية التى تنسج رضوى عاشور عالمها الروائى استنادا إليها مستعينة بالمصادر التاريخية التى تحكى عن الموريسكيين ، بما يتناسب مع اللحظة التاريخية المعاصرة. ومع أن الكاتبة تحافظ على الخلفية التاريخية ، وتقيم معمارها الروائى على ما تقترضه من التاريخ وتعمل على توليفه فى ثلاثيتها ، كما تسعى إلى جعل شخصياتها يتحركون على الورق ، إلا أن ما يفعله على إذ يغادر الميناء ، رافضا الرحيل عائدا إلى الأندلس الضائعة ، هو "مطابقة رمزية بين الأندلس وفلسطين أندلس العرب الضائعة الجديدة". ولعل هذا البعد الرمزى هو ما يجعل الكتابة الروائية "تغذ خطاها مبتعدة عن عملية التسجيل التاريخى لتحيا فى بعدها المجازى وفضائها المتخيل" (١).

فى التطبيقات التى ترد فيما بقى من الكتاب محاولة لاستكشاف النزعة الإنسانية فى عدد من النصوص الروائية/ السردية العربية. هى مجرد محاولة لا يمكن أن تنجو من القصور، ليس فقط لأنها تتناول عدداً محدوداً من النصوص

(١) فخرى صالح: "عن العلاقة بين الرواية والتاريخ - ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور نموذجا". نزوى، العدد الثالث و الثلاثون، يناير ٢٠٠٣، ص ص ٢٦٣-٢٦٥.

أو لأنهـا لا تقـدم مقـولات نهائيـة عـن أى مـن هـذه النصـوص، أو لأنهـا تنحـاز إلى الدلالة و المضمون فى كثير من المواضـع، و لكن لأنهـا إضـافة إلى ذلك و إلى غير ذلك تبقى محدودة بحدود خلفية كاتبها (و تحيزاته الحتمية التى لا يمحوها مجرد إقرار بالحيـاد.) غير أن المحاولـة تظل محـاولـة مشروعة طالما لا ينقصهـا الإيمـان بجـدوى الكتابـة و قيمـة السـرد و جـدارة الروايـة العربيـة و قـدرة الأمـة العربيـة علـى التـألق من جديد.

إنسانية التأريخ :

عن الفاتحة النصية للخطط المقريزية

همزة التأريخ :

لعل من يراجع ما عانت الأمة الإسلامية و العربية و تعانى من مشكلات فكرية و ما تحفل به من إشكاليات ثقافية يتوقف عند الأثر السلبى البالغ لغياب الهمزة من "التاريخ" و يستطيع بقليل من الجهد الذهنى أن يرد إلى هذا الغياب عدداً كبيراً من تلك المشكلات و الإشكاليات. فـ"التاريخ" بغير الهمزة اسم و الاسم ثابت مطلق و فى وجود الهمزة يصبح الاسم فعلاً نسبياً متغيراً متحولاً. هذا الفارق الجوهرى بين التاريخ و التأريخ، الذى أشرنا إليه فى مقدمة الكتاب، هو الفارق الذى نجده بين الكتابة العلمية و الكتابة الإبداعية:

وما بين المعرفة التى يتضمنها خطاب علمى وبين المعرفة التى تأتينا عبر الكتابة الإبداعية، بون شاسع . المعرفة فى الخطاب العلمى - كما يقترح بارث - ملفوظ وهى فى الكتابة تلفظ، وشتان ما بين الحالة الأولى والحالة الثانية، فالملفوظ مُنتَج، إنه كيان جامد لا روح له . أما التلفظ فهو طريقة وتصور فى الإنتاج، إنه انفعال إنسانى . أو هو إمساك بأحوال الذات وابتهاجها بنفسها وما يحيط بها [1] .

ولقد أدرك كثيرون فى الغرب وقليلون فى عالمنا العربى أن التاريخ ليس كالفيزياء والكيمياء و الأحياء وغيرها من العلوم الطبيعية ومن هنا نشأت مدارس نقدية كالتاريخية الجديدة و تتمثل أهم مقولاتها ومفاهيمها فى أن النص

---

(١) أمبيرتو ايكو: حاشية على اسم الوردة - آليات الكتابة، ١٩٨٣، ترجمة وتقديم: سعيد بنگراد. http://www.said-yaktine.com/eco.htm. بقليل من التصرف.

التاريخي / السردى ليس كياناً سردياً مستقلاً عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، كما أن "معنى النص" ليس ثابتاً بل يتغير بتغير ظروف التلقي. ليس التاريخ نسقاً متجانساً ثابتاً من الحقائق والأحداث، فهو فى نهاية الأمر نص سردى يخضع للظروف الثقافية والاجتماعية المحيطة بإنتاجه وتلقيه. وليست هناك طبيعة إنسانية جوهرية خالدة لا تتغير، كما أن مؤلف النص ليس كائناً مستقلاً موضوعياً مفرغاً من الدافعية والأيديولوجيا . يصدق هذا كذلك على القارئ، فليس هناك قراءة بريئة محايدة، بل يتراوح موقف القارئ من النص بين التعميم والتبنى و الرفض و الصمت والتحوير و التوظيف و ربما التسليع و تختلف مخرجات القراءة باختلاف الظروف التى تحدث فيها[1].

إن التأريخ فى مراحله المختلفة فعل إنساني: فى جمع الحقائق والمعلومات وفى نقدها وفحصها وفى كتابتها عرضها. وسوف تظل ثنائيات القديم والجديد والأصالة والمعاصرة والتقليد والتجديد والتلقى والنقد تعجزنا عن الحركة والنمو طالما لا نستطيع أن نسقط عن التاريخ ما اكتسبه فى ثقافتنا من قداسة هذا التقديس هو الذى يرد إليه كثير من عاداتنا القرائية السالبة والتى تكتفى بالصمت والتلقى ولا تتجاوزهما إلى التحليل والنقد ومن هذا النوع من القراءة ينبع العنف والتطرف ونفى الآخر وتهميش الاجتهاد. ولا ينبغى أن يقودنا ذلك إلى نقيض التقديس بل إلى القراءة الواعية الناقدة. فى هذه الدراسة نتناول جزءا من نص تأريخى مهم فى محاولة للتعرف على "إنسانيته" التى لا تتنافى مع منهجيته

(1) Abrams, M. H. (1993). A Glossary of Literary Terms, 6th ed. New York: Harcourt Brace.

الصارمة ولا تنفيها. وحين نتخلص من بعض أوهامنا عن التاريخ يصبح من السهل التخلص من كثير من عاداتنا السيئة فى قراءة الرواية.

فاتحة الخطط المقريزية :

"الحمد لله الذى عرّف وفهّم، وعلم الإنسان ما لم يكن يعلم... وعلى آله وصحابته والتابعين وسلم تسليماً كثيراً إلى يوم الدين ، وبعد فإن علم التاريخ من أجل العلوم قدراً وأشرفها عند العقلاء مكانة وخطراً، لما يحويه من المواعظ والإنذار بالرحيل إلى الآخرة عن هذه الدار والإطلاع على مكارم الأخلاق ليقتدى بها واستعلام مذام الفعال ليرغب عنها أولو النهى.. وكانت مصر هى مسقط رأسى وملعب أترابى ومجمع ناسى ومغنى عشيرتى وجامتى وموطن خاصتى وعامتى وجؤجؤى الذى ربى جناحى فى وكره وعش مأربى.فلا تهوى الأنفس غير ذكره لازلت مذ شذوت العلم وآتانى ربى الفطانة والفهم أرغب فى معرفة أخبارها وأحب الإشراف على الاغتراف من آبارها وأهوى مسائله الركبان عن سكان ديارها فقيدت بخطى فى الأعوام الكثيرة وجمعت من ذلك فوائد قل ما يجمعها كتاب أو يحويها لعزتها وغرابتها إهاب إلا أنها ليست مرتبة على مثال ولا مهذبة بطريقة ما نسج على منوال أردت أن ألخص منها أنباء ما بديار مصر من الآثار الباقية عن الأمم الماضية والقرون الخالية.. وأنثر خلال ذلك نكتاً لطيفة وحكماً بديعة شريفة من غير إطالة ولا إكثار ولا إجحاف مخل بالغرض ولا اختصار بل وسط بين الطرفين وطريق بين فلهذا سميته... وإنى لأرجو أن يحظى إن شاء الله تعالى عند الملوك ولا ينبو عنه طباع العامى والصعلوك ويجله العالم المنتهى ويعجب به الطالب

المبتدئ وترضاه خلائق العابد الناسك ولا يمجه سمع الخليع الفاتك ويتخذه أهل البطالة والرفاهية سمرا ويعده أولو الرأى والتدبير موعظة وعبرا يستدلون به على عظيم قدرة الله تعالى فى تبديل الأبدال ويعرفون به عجائب صنع ربنا سبحانه من تنقل الأمور من حال إلى حال، فإن كنت أحسنت فيما جمعت وأصبت فى الذى صنعت ووضعت فذلك من عميم منن الله تعالى وجزيل فضله وعظيم أنعمه على وجليل طوله وإن أنا أسأت فيما فعلت وأخطأت إذ وضعت فما أجدر الإنسان بالإساءة والعيوب إذا لم يعصمه ويحفظه علام الغيوب [نظم].. فليسبل الناظر فى هذا التأليف على مؤلفه ذيل ستره إن مرت به هفوة وليغض تجاوزاً وصفحاً إن وقف منه على كبوة أو نبوة فأى جواد وإن عنق ما يكبو وأى عضب مهند لا يكل ولا ينبو لاسيما والخاطر بالأفكار مشغول والعزم لالتواء الأمور وتعسرها فاتر محلول والذهن من خطوب هذا الزمن القطوب كليل والقلب لتوالى المحن وتواتر الإحن عليل .. [نظم]... والله أسأل أن يحلى هذا الكتاب بالقبول عند الجلة والعلماء كما أعوذ به من تطرق أيدى الحساد إليه والجهلاء وأن يهدينى.. سواء السبيل إنه حسبنا ونعم الوكيل.. لا إله إلا هو ولا معبود سواه...".

التحليل :

هذه – بقدر من التصرف بالحذف – هى الفاتحة النصية (incipit) لكتاب **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار** المعروف **بالخطط المقريزية** لتقى الدين أبى العباس أحمد بن على المقريزى (٧٦٦ - ٨٤٥هـ) والذى ولد فى بعلبك (؟) لكن نشأ وعاش فى القاهرة. أعيد نشر هذا الكتاب فى سلسلة **الذخائر**، القاهرة: الهيئة

العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩م. يقع الكتابُ فى أربعة مجلدات، تكفل المجلد الأول منه بمسائلَ جغرافيةٍ، وأمورٍ تاريخية، وحديث عن معالم للعمران البشري. ثم كان المجلد الثانى عن تاريخ الخليقة فى كلياته العامة، وأصوله المتشابكة المشتركة. والجزء الثالث عُنى ببعض الوقائع، والحوادث، والمعالم. واهتم المجلد الأخير بالمساجد الجامعة، والفرق العقائدية، والمشاهد، والكنائس و ما إليها.

هذه الفاتحة النصية جزء من المقدمة إذ يرد بعدها (ذكر الرؤوس الثمانية) وهى الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أى صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأى أنحاء التعاليم المستعملة فيه (ص٣). سوف تركز هذه المقاربة على الفاتحة النصية و تلقى بعض الضوء على بقية المقدمة.

ليس من العسير أن نضع أيدينا على ما للفاتحة النصية من أهمية، إذ تقع فى مكان حدودى بين النص والعالم، تكشف عن مؤثرات وتأثيرات السياق على الكاتب والنص ومن ثم على المتلقى وتتضمن مجموعة من بنود عقد القراءة بين الكاتب والمتلقى وتشكل الجزء الأكبر من أفق التلقى، خصوصاً فى ظل غياب صفحة الغلاف.

إن مصطلح incipit فى أصله اللاتينى يعنى "here/it begins" أو هنا يبدأ والفاعل المستتر هو النص والمؤلف معاً: هنا يبدأ سواد الكتابة يقطع بياض ما قبل الكتابة، هنا يبدأ النص فى التحول من فكرة إلى نسق لغوى؛ هنا يبدأ الكاتب فى تقديم بضاعته للقارئ؛ هنا يبدأ القارئ فى القراءة والدخول إلى عالم النص(١).كما

(١) أندرى دى لنجو: "فى إشكالية الفواتح النصية" ترجمة: سعاد بن إدريس نبيغ. نوافذ، ١٠، ١٩٩٩، ص ص ١٩-٦٨.

أنه ليس من العسير تعيين حدود الفاتحة النصية في خطط المقريزي فهي تبدأ بالبسملة وتنتهي عند "لا إله إلا هو ولا معبود سواه" التي يليها مباشرة عنوان يتوسط الصفحة:

(ذكر الرؤس الثمانية)

أول ما يلفت النظر في الفاتحة النصية هو هيمنة الخطاب الديني فهي تبدأ بديباجة دينية [1] : البسملة والحمد والصلاة والسلام على رسول الله و تتخللها المفردات الدينية تتسم هذه الديباجة بدورها بهيمنة السجع والجناس والتكرار والتوازي التركيبي والتقفية الداخلية والخارجية وكذا الاقتباس من النصوص الدينية الإسلامية: "وعلم الإنسان مالم يكن يعلم"، "نعما ظاهرة وباطنة"، "طبع على قلوب آخرين"، سيحشرهم أجمعين"، "لا يسأل عما يفعل وهم يسئلون، "في عليين". من هنا يتبدى التناص المحوري بين هذه الفاتحة النصية من ناحية وبين سائر الفواتح النصية في كتب التراث وخطبة الجمعة وخطاب الفتاوى وجملة الكتب الدينية الإسلامية من ناحية أخرى.

هذه الديباجة الدينية تعكس هيمنة الدين على مستوى الخطاب والحياة اليومية في العالم العربي الإسلامي، تلك الهيمنة التي عاشت أزهى عصورها منذ نزول القرآن حتى نهاية الدول العثمانية وبداية الاحتكاك "بالفرنجة" أو الغرب. مازال الدين يحتل مكانة بارزة في حياة الشرق، لكن أهميته تتضاءل مع التحول من الزراعة إلى الصناعة إلى المعلوماتية ومع ازدهار ما بعد الحداثة التي يتمثل أحد

---

(١) بوجمعة جمي: "خطاب المقدمات في شروح- مخطوطة- لما أبدعه الحريري من مقامات". جذور، ١، ١، ١٩٩٩، ص ص ٢٣٧-٢٥٤.

مبادئها فى القول بضعف تأثير السرديات الكبرى[1] metanarratives وأهمها الدين. نستطيع أن نقف على هذا التحول من خلال مقارنة بسيطة بين فاتحة خطط المقريزى وبين مقدمة أطروحة أكاديمية فى التاريخ الإسلامى فى مطلع الألفية الثالثة.

هكذا يقتحم السياق النصَّ على مؤلفه وهكذا يجلّى الخطاب ما يحيط بإنتاجه من أيديولوجيات وقيم سائدة. غير أن الفاتحة النصية- فى اعتمادها الخطاب الدينى إطاراً مرجعياً- لا تتوقف عند مجرد التعبير عن هيمنة هذا الخطاب على السياق الذى أنتجت فيه، بل تتجاوز ذلك إلى تحقيق غايات تواصلية منها التأسيس لمشروعية النص الذى ترد فى بدايته والتجاوب مع التوقعات القرائية السائدة فى زمانها وكذا التأكيد على مصداقية الخطاب الذى تقدم له من خلال استلهام القرآن الكريم والتقاطع مع نصوص وخطابات محورية فى الثقافة الإسلامية.

ولا يقتصر حضور الخطاب الدينى فى الفاتحة النصية على الديباجة الدينية بل يمتد إلى ما يتبقى منها فنجده فى تبرير دراسة التاريخ: "لما يحويه من المواعظ والإنذار بالرحيل إلى الآخرة عن هذه الدار والإطلاع على مكارم الأخلاق ليقتدى بها واستعلام مذامّ الفعال ليرغب عنها أولو النهى" (ص٢). هذا تبرير دينى أخلاقى ينسجم مع التوجه الدينى الذى يغلب على الفاتحة النصية، ويفترض أن التاريخ سجل للحقائق، لكنه لا ينسجم بالضرورة مع مبررات دراسة التاريخ فى عصور غير

(1)Strinati, D. (1995). An Introduction to Theories of Popular Culture. London and New York: Routledge, pp. 225-226.

عصر المقريزى وثقافات غير ثقافته. لقد أصبح بعض النقاد يتناولون التاريخ رغبة فى انتهاكه وإسقاط القدسية عنه من خلال الوقوف على ما فيه من فراغات وتحيزات وتجليات للأيديولوجيا ولعلاقات القوة والهيمنة التى تحيط بإنتاجه وتأويله. وينسجم تبرير المقريزى دراسة التاريخ كذلك مع العتبة الأولى للنص وهى العنوان الذى يحتوى مفردتين دينيتين هما "المواعظ" و "الاعتبار" تشيران إلى الغاية الكبرى للنص.

ثم ينتقل المؤلف إلى تأكيد انتمائه لمصر: "وكانت مصر هى مسقط رأسى.. فلا تهوى الأنفس غير ذكره". يؤدى هذا التأكيد وظيفتين على الأقل، الأولى هى إسقاط أهمية الانتماء إلى بعلبك من حيث المولد - على كل حال هذا الانتماء غير مؤكد - والثانية هى زيادة مصداقية المعلومات التاريخية التى تتضمنها الخطط. لكن هذا التأكيد يؤدى وظيفة ثالثة غير مقصودة وهى أنه يسم الكتابة بالتحيز لمصر واحدة على حساب سائر الأمصار.

تشتمل الفاتحة كذلك على إشارات دالة إلى فعل التأريخ والكتابة: "فقيدت بخطى فى الأعوام الكثيرة وجمعت.. فأردت أن ألخص منها أنباء ما بديار مصر من الآثار الباقية.. وأذكر ما بمدينة القاهرة من آثار القصور الزاهية.. مع التعريف بحال من أسس ذلك... والتنويه بذكر من شادها.. وأنثر خلال ذلك نكتاً لطيفة.. من غير إطالة ولا إكثار"(ص٢). هكذا نشأ نص خطط المقريزى: من جمع وتدوين أولى إلى تلخيص وترتيب ثم كتابة نهائية مع تنميق السرد "بنكت لطيفة" و"حكم بديعة شريفة". حسناً فعل المقريزى حين استخدم صيغة المبنى للمعلوم وحين اختار ضمير

المتكلم، لأنه- وهو مؤرخ ذائع الصيت- لا ينفى القصدية ولا يسقط همزة التأريخ. كما أنه يعلن صراحة أنه لخص مما جمع وقيد، وفعل التلخيص يشتمل على اختيار ودافعية وقصدية لم يشأ المقريزى أن يخفيها.

وتمارس الأنا دورها كذلك فيما يجد القارئ فى الفاتحة من تمجيد الذات: "فوائد قل ما يجمعها كتاب أو يحويها لعزتها وغرابتها إهاب.. من غير إطالة ولا إكثار ولا إجحاف مخل بالغرض ولا اختصار.. كما أعوذ به من تطرق أيدى الحساد إليه" (ص٢). سوف يثير ذكر الحسّاد فى هذا الموضع دهشة- وربما سخرية- المحدثين، لكنه ليس نافراً عن سياقه، ودلالته على تمجيد الذات واضحة فهو يشى باعتقاد المؤلف أن كتابه من الجودة والأهمية بحيث يستفز الحساد.

لكن المؤلف لا يتمادى فى تمجيد ذاته لأن الخطاب الدينى الذى يستند إليه لا يستحسن تمجيد الذات. يظل المقريزى يلوذ بالدين وبالله تعالى ينسب إليه الفضل وينسب القصور إلى كونه بشراً وإلى شواغله وهمومه ويرجو القارئ أن يغض الطرف عن كبوات المؤلف ومساوئ التأليف ويظل يدعو الله أن يحلى كتابه بالقبول ويختم الفاتحة النصية بالدعاء ثم التوحيد.

وربما يلفتنا كذلك فى هذه الفاتحة تأكيدها على أن فعل الكتابة/ التأريخ فعل إنسانى وأن المؤلف ليس كائناً أثيرياً أو أسطورياً بل هو بشر كالبشر يشكو ويرجو ويمجد عمله حيناً ويشعر بعجزه الإنسانى أحياناً. مازال الكتاب فى عصرنا واعين بوجود القارئ، حتى فى الأطروحات العلمية نجد إشارة إلى "حدود الدراسة" و"جوانب القصور فيها"، وإلى الصعوبات التى صادفتنا أثناء بحثه ونجد كذلك

الشكر لمن ساعد الباحث والاعتراف بأن ما فى البحث من قصور تقع اللائمة فيه على الباحث دون غيره. لكن حميمية التواصل فى فاتحة المقريزى لا شبيه لها فى كتب التاريخ أو الأطروحات الأكاديمية الحديثة.

كما تتجلى فى فاتحة المقريزى سمة من سمات الكتابة التاريخية التراثية وهى اللجوء إلى الشعر- الأصيل أو المقتبس. ينسجم اللجوء إلى الشعر مع الميل العام فى المصنفات التراثية نحو الإيقاع الظاهر والكلام المسجوع، ومع المراحل المبكرة فى التحول من الشفاهية إلى الكتابة ومع الإيمان بالشعر بوصفه نسقاً لغوياً أسمى وأوقع وأخلد من النثر. مازال الشعر يمثل ملاذاً للنحاة حين تعوزهم الشواهد وللخطباء حين يريدون رفع درجة استجابة المتلقى. كما ينسجم لجوء المقريزى إلى الشعر مع السياق القريب فى نص الفاتحة، فهو يلوذ بالشعر فى لحظات خاصة يتوسل فيها تسامح القراء ويشكوهم همه وغمه. لكن يظل المقريزى متهماً على الأقل بالصمت حين يورد أبياتاً شعرية لا يعلن صراحة أنها من نظمه كما لا يحيل القارئ إلى مصدرها إن لم تكن من نظمه (هل كانت هذه الأبيات من الذيوع بحيث لم يجد المؤلف حاجة إلى توثيقها؟)، لن يمر هذا الصمت مرور الكرام فى عصر الملكية الفكرية وحقوق الطبع، خصوصاً فى دراسة أكاديمية.

من قبيل تحصيل الحاصل أن نشير بعد ذلك إلى الطبيعة الميتانصية (النصية الشارحة) لفاتحة المقريزى . فهى ببساطة نص عن نص تستهله وتنسبه إلى فرعه المعرفى وتعرف بالسياق الذى أحاط بإنتاجه وتشير إلى محتواه، وبعض سمات أسلوبه، وغايات مؤلفه، وبعض شروط قراءته وتوقعات مؤلفه. والفاتحة كذلك

مقدمة لمقدمة. إذ يتبعها جزء أكثر "موضوعية" هو (ذكر الرؤوس الثمانية) وينتمى معها إلى النص المحيط Paratext [1]. من هنا ينبغى التأكيد على ضرورة دراسة المقدمة بكاملها وكذا تحليل المقدمة فى ضوء نص الخطط.

فى ذكر الرؤوس الثمانية ما لا يمكن تجاوزه من عرض للمنهج التأريخى فى مراحل التأليف المتعاقبة. يقول المقريزى: "اعلم أنَّ عادة القدماء من المُعلمين قد جرت أنْ يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي: الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أى صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأى أنحاء التعاليم المستعملة فيه". إذن الخطط فى تناص ظاهر مع عادة القدماء من المعلمين وإذن نحن إزاء كتابة عن الكتابة لا مجرد كتابة عن الواقع. نصية شارحة مزدوجة: فالمقدمة نص عن نص وهو الخطط وهذا الجزء نص عن نص وهو المقدمة. ثم يتناول المؤلف تلك الرؤوس مستهلاً بنسبة ما يلى إلى نفسه دون مواراة أو موارية: "فنقول: أما الغرض فى هذا التأليف فإنه جمع ما تفرّق من أخبار أرض مِصْر وأحوال سكانها كى يلتئم من مجموعها معرفة جمل أخبار إقليم مِصر وهى التى إذا حصلت فى ذهن إنسان اقتدر على أن يخبر فى كل وقت بما كان فى أرض مِصْر من الآثار الباقية والبائدة ويقص أحوال من ابتدأها ومن حلها وكيف كانت مصائر أمورهم وما يتصل بذلك على سبيل الاتباع لها بحسب ما تحصل به الفائدة الكلية بذلك الأثر" هذه هى مشكلة الكتاب أو موضوعه أو قضيته وكذلك أهدافه وغاياته. والمتلقى حاضر فى كل ذلك ماثل أمام المؤلف - "إذا حصلت فى ذهن

---

(1)Lane, P. (1992). La Peripherie du Texte. Paris: Nathan

إنسان...". إن المؤلف لا يكتفى بتحديد مشكلة كتابه و غايته بل يحدد غاية للقراءة إذا حصلت يمكن القول إن الكتاب قد حقق بعض أهدافه . تلك الغاية القرائية غاية مزدوجة - معرفية و سلوكية: "فتتهذب بتدبر ذلك نفسه وترتاض أخلاقه فيحب الخير ويفعله ويكره الشرّ ويتجنبه ويعرف فناء الدنيا فيحظى بالإعراض عنها والإقبال على ما يبقى." فى غياب المغريات البصرية و السمعية التى تتخطفنا اليوم تمثل تلك الغاية القرائية عنصراً مهما من عناصر الترغيب فى قراءة الخطط.

ولا يكتفى المؤلف بتحديد غاية الكتاب و ثمرة الاطلاع عليه بل يتجاوز ذلك إلى الحديث عما ينبغى أن يكون القارئ ملماً به قبل أن يشرع فى قراءة الخطط - أى الخلفية المعرفية اللازمة للقراءة: "أما مرتبة هذا الكتاب فإنه من جملة أحد قسمى العلم اللذين هما العقلى والنقلى فينبغى أنْ يتفرّغ لمطالعته وتدبر مواعظه بعد إتقان ما تجب معرفته من العلوم النقلية والعقلية فإنه يحصل بتدبره لمن أزال الله أكِنةَ قلبه وغشاوة بصره نتيجة العلم بما صار إليه أبناء جنسه بعد التحوّل فى الأموال والجنود من الفناء والبيود فإذا مرتبته بعد معرفة أقسام العلوم العقلية والنقلية ليعرف منه كيف كان عاقبة الذين كانوا من قبل." على معنى أن المتلقى ينبغى أن يكون ملماً بوجهة النظر الإسلامية فى التاريخ حتى تتحقق له الغاية المرجوة من القراءة.

ثم ينسب المؤلف الكتاب إلى الفرع المعرفى الذى ينتمى إليه: "وأما من أى علم هذا الكتاب فإنه من علم الأخبار وبها عرفت شرائع الله تعالى التى شرعها وحفظت سنن أنبيائه ورسله ودون هداهم الذى يقتدى به من وفقه الله تعالى إلى

عبادته وهداه إلى طاعته وحفظه من مخالفته وبها نقلت أخبار من مضى من الملوك والفراعنة وكيف حل بهم سخط الله تعالى لما أتوا ما نهوا عنه وبها اقتدر الخليقة من أبناء البشر على معرفة ما دونوه من العلوم والصنائع وتأتى لهم على ما غاب عنهم من الأقطار الشاسعة والأمصار النائية وغير ذلك مما لا ينكر فضله ولكل أمّة من أمم العرب والعجم على تباين آرائهم واختلاف عقائدهم أخبار عندهم معروفة مشهورة ذائعة بينهم ولكل مِصْر من الأمصار المعمورة حوادث قد مرت به يعرفها علماء ذلك المصر فى كل عصر ولو استقصيت ما صنف علماء العرب والعجم فى ذلك لتجاوز حدّ الكثرة وعجزت القدرة البشرية عن حصره." هنا لا يكتفى المؤلف بتسمية العلم الذى ينتسب إليه كتابه بل يؤكد عل أهميته القصوى فيما يضيف إلى ما سبق من سعى المؤلف إلى التأسيس لشروعية الكتاب و التأكيد على الحاجة إليه و هو ما أصبح الكتاب المعاصرون يضعونه تحت عنوان أهمية الدراسة أو مبرراتها.

ثم يذكر المؤلف أجزاء الكتاب المختلفة: "وأما أجزاؤه .

أولها: يشتمل على جمل من أخبار أرض مِصر وأحوال نيلها وخراجها وجبالها.

وثانيها: يشتمل على كثير من مدنها وأجناس أهلها.

وثالثها: يشتمل على أخبار فسطاط مِصر ومن ملكها.

رابعها: يشتمل على أخبار القاهرة وخلائقها وما كان لهم من الآثار.

وخامسها: يشتمل على ذكر ما أدركت عليه القاهرة وظواهرها من الأحوال.

وسادسها: يشتمل على ذكر قلعة الجبل وملوكها. وسابعها: يشتمل على ذكر الأسباب التى نشأ عنها خراب إقليم مصر.

وقد تضمن كل جزء من هذه الأجزاء السبعة عدة أقسام."

ولعل من أهم الرؤوس التى ترد فى المقدمة الحديث عن منهجيتها وطرائق جمع البيانات فيه وهى النقل والرواية والمشاهدة: "وأما أى أنحاء التعاليم التى قصدت فى هذا الكتاب فإنى سلكت فيه ثلاثة أنحاء وهى النقل من الكتب المصنفة فى العلوم والرواية عمن أدركت من شيخة العلم وجلة الناس والمشاهدة لما عاينته ورأيته. "فيما يتصل بالنقل يؤكد المؤلف على التبعة الأخلاقية فى رصد الدراسات السابقة ويسخر من صنف من المؤلفين "صار لقلة إشرافه على العلوم وقصور باعه في معرفة علوم التاريخ وجهل مقالات الناس يهجم بالإنكار على ما لا يعرفه." لا ينبغي أن يعادى المرء ما يجهل. فأين نحن اليوم من نصائح المقريزى؟

وفى معرض حديثه عن الرواية والمشاهدة يجيب المقريزى عن تساؤل طرحناه من قبل فيما يتصل بنسبة الأشعار والأخبار إلى مصادرها ويعترف فى الوقت ذاته بقصوره الإنسانى ولا يقع فى شرك الوهم – وهم المعرفة المطلقة: "وأما الرواية عمن أدركت من الجلة والمشايخ فإنى فى الغالب والأكثر أصرح باسم من حدّثنى إلا أن لا يحتاج إلى تعيينه أو أكون قد أنسيته وقلّ ما يتفق مثل ذلك. وأمّا ما شاهدته فإنى أرجو أن أكون ولله الحمد غير متهم ولا ظنين." وفى كل ذلك تلك الأنا المتكلمة فى النص تفصح عن نفسها غير مضطرة إلى استخدام المبنى للمجهول وتكرر فى النهاية التأكيد على محدودية المعرفة الإنسانية وطلاقة المعرفة الإلهية: "وقد قلت فى هذه الرؤوس الثمانية ما فيه قنع وكفاية ولم يبق إلا أنْ أشرع فيما قصدت وعزمى أن أجعل الكلام فى كل خط من الأخطاط وفى كل أثر من الآثار على حدة

ليكون العلم بما يشتمل عليه من الأخبار أجمع وأكثر فائدة وأسهل تناولًا واللّه يهدى من يشاء إلى صراط مستقيم وفوق كلّ ذى علم عليم."

وها هى ذى الأنا المتكلمة فى نهاية فقرة من عرض المقريزى بعض "الدراسات السابقة" أو "الأدبيات" فى موضوع كتابه، تسلم الأمر كله للّه و تعود لتعترف بعجزها و نقصانها و لا تختفى مع ذلك خلف قناع المبنى للمجهول: "... فلما كانت الحوادث والمحن من سنة ست وثمانمائة شمل الخراب القاهرة ومصر وعامّة الإقليم وسأورد من ذكر الخطط ما تصل إليه قدرتى إن شاء اللّه تعالى." ولا تكاد تلك الأنا تغيب فى أى موضع من الخطط بل تعاود الظهور معلنة عن مواقفها وتوجهاتها وتشكيكها وإعجابها و تلوينها الأخبار و الأوصاف بصنوف البديع و البيان والمحسنات وقبل كل هذا وبعده فى نسبة كل الأحداث و الحوادث إلى تدبير اللّه عز و جل: "وزعم وهب بن منبه أن أوّل ما خلق اللّه تعالى من الأزمنة الأربعة الشتاء". "وللّه درّ القائل وهو الحافظ جمال الدين يوسف بن أحمد اليعمرى رحمه اللّه تعالى". "وللّه درّ القائل وهو الإمام عز الدين أبو الحسن أحمد بن على ابن معقل الأزدى المهلبى الحمصي". "وانصرم فصل الخريف وحلّ فصل الشتاء واشتدّ البرد وخشن الهواء وتساقط ورق الشجر ومات أكثر النبات وغارت الحيوانات فى جوف الأرض وضعف قوى الأبدان وعَرى وجه الأرض من الزينة ونشأت الغيوم وكثرت الأنداء وأظلم الجوّ وكلح وجه الأرض إلا بمصر وامتنع الناس من التصرّف وصارت الدنيا كأنها عجوز هرمة". "فإذا بلغت آخر برج الحوت وأوّل

برج الحمل عاد الزمان كما كان عام أوّل وهذا دأبه ذلك تقدير العزيز العليم وتدبير الخبير الحكيم لا إله إلاّ هو."

إن الكتابة التاريخية تظل مهددة دائماً من جهتين على الأقل فيما يتصل بحظها من الموضوعية: انحياز الوثائق و قصور الخبرات الشخصية للمؤرخ. ليس فى مقدور المؤرخ فى أغلب الأحوال الإلمام بكل الوثائق التى تتصل بموضوعه و ربما تتوافر المصادر و الوثائق عن طرف من أطراف صراع تاريخى دون غيره و هكذا ينحاز التأريخ فيبرز و يهمش و ينصف و يظلم. وعندما يعتمد المؤرخ على المشاهدة و الخبرات الشخصية يظل عاجزاً عن إدراك كل ما يتصل بموضوعه مهما كثرت أدواته. كان المقريزى واعياً بالخطرين وكان موضوعياً فى رفض القول بالموضوعية المطلقة فهو يعترف باحتمال النسيان ويدرك أنه لم يلم بكل ما كتب أو روى فيما يتصل بموضوع الخطط وينكر معاداة المرء ما جهل - دون أن يقلل من أهمية كتابه ومقدار الحاجة إليه و المنافع التى تتحقق من خلال قراءته و دون أن يبْخس نفسه حقها فيما يتصل بصدق سعيه و نيته و بذله قصارى جهده.

إن هذا الجزء من الكتاب يريد أن يكون مثالاً للعلاقة- التى ليس من الصالح أن تنفصم- بين النص وسياقه وأن يلفت النظر إلى نصية التاريخ وبشريته كما تتجلى فى فاتحة **الخطط المقريزية**. مجرد مقاربة أولى لجزء من جزء من نص ثرى بالغ الأهمية فى الثقافة العربية الإسلامية. وقد رأينا أن المقدمة - بما فى ذلك الفاتحة النصية - تعكس السياق التاريخى التى كتبت فيه و الخلفية الثقافية والتوجهات الأيديولوجية لمؤلفها من خلال هيمنة المفردات والتعابير الدينية

والانحياز إلى تفسير إسلامى للتاريخ وتجلّى الأنا و توابعها و لوازمها فى النص. وفى نفس الوقت تعرض المقدمة منهجية تأريخية رائدة تنشد الكمال و تعترف باستحالته و تتحرى الموضوعية و لكن ترفض الادعاء بامتلاك الحقيقة المطلقة. ونحن لسنا بحاجة إلى تأكيد الريادة و الوقوع فى شرك الماضى و غواية التباهى بما أنجز الأجداد [1] بل نحن بحاجة إلى مراجعة توجهاتنا من النصوص التاريخية وطرائق تعليمها وقراءتها وتحليلها وتفسيرها. إذا كانت الكتابة التاريخية بهذه الإنسانية فما الذى ينبغى أن نتوقع من الرواية - ذلك الواقع المتخيل و الخيال الذى يتأسس على الواقع و يجاوزه ؟

---

(١) فى هذا الصدد نجد أن منهجية الخطط كما تعرضها المقدمة تنسجم مع مجمل ما توصل إليه المنشغلون بالحديث عن منهجية البحث العلمى فى الإنسانيات بعد أن تخلوا عن وهم الموضوعية المطلقة:
Swales, J. M. (1990). Genre Analysis- Cambridge: Cambridge University Press

تطبيقات

التمر واللغة وسلطة المعرفة

فى كليلة ودمنة:

مثل الغراب الذى أراد أن يدرج كالحجلة

النص ..

"قال الناسك: زعموا أن غراباً رأى حجلة تدرج، فأعجبته مشيتها، فطمع فى تعلمها، وراض نفسه فلم يقدر على إحكامها فانصرف إلى مشيته التى كان عليها فلم يحسن. فبقى حيران متردداً. لم يحسن ما طلب ولم يحسن لما كان فى يده الحفظ. وإنّما ضربت لك هذا المثل لتعلم أنك خليق، إن تركت لسانك وتكلفت علم مالا يشاكلك من كلام العبرانية، ألا تدركه وأن تنسى الذى كان فى يدك من غيره ؛ فإنه قد قيل: " يُعد جاهلاً من حاول من الأمور مالا يشبهه وليس من أهله، لم يدركه آباؤه ولا أجداده من قبل، ولا يعرفون به."

ثم قال الفيلسوف للملك: فالولاة، فى قلة تعاهدهم للرعية فى هذا وأشباهه ألوم وأسوأ تدبيراً، لأنّ تنقل الناس من بعض المنازل إلى بعض فيه صعوبة ومشقة شديدة.

ثم إن الأشياء فى ذلك تجرى على منازل حتى تنتهى إلى الخطر الجسيم من مضادة الملك فى ملكه" (١)

---

(١) ابن المقفع، عبد الله: كليلة ودمنة، ط٤. بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٣، ص ص ٣٥٦-٣٥٨.

التحليل

تدخل هذه الحكاية فى باب (الناسك والضيف) الذى يدخل بدوره فى مجموعة حكايات (كليلة ودمنة) لابن المقفع، والتى تقع فى أربعة أبواب كاملة (١٣٢هـ/٧٥٠م). مازال الجدل محتدماً حول عروبة الكتاب وحقيقة دور بيدبا فيلسوف الهند وابن المقفع فى تأليفه. نستطيع - على سبيل التبسيط- أن نقنع بما ذهب إليه محمد رجب النجار وغيره من أن الحكايات التى وضعها بيدبا "لتهذيب" الملك دبشليم كانت مصدراً من المصادر التى اعتمد عليها ابن المقفع حين "وضع" كتابه "كليلة ودمنة" [١]على معنى أنها بذور أثمرت فى غير تربتها، وأنوية تطورت إلى قصص كاملة، مارس ابن المقفع فيها النقل والحذف والإضافة والإبداع.

يتكون المتن الحكائى لكتاب (كليلة ودمنة) من سبع عشرة قصة محورية، مستقلة، واثنتين وأربعين حكاية فرعية[٢]. قصة (الناسك والضيف) هى من أمثلة القصة المحورية، أما حكاية (الغراب والحجلة) فهى حكاية فرعية. وقد استخدم ابن المقفع تقنيتى الإطمار والتنضيد- أى القصة داخل القصة وتمايز القصص المحورية، على الترتيب [٣] - مع الإبقاء على قصة بيدبا ودبشليم بحيث تصبح القصة الإطار Frame Story فى الكتاب. هذا النسق الحكائى ظل اختيارياً مفضلاً لدى كثير من الكتاب فى مختلف الثقافات الإنسانية والنصوص الأدبية: فى (ألف ليلة

---

(١) محمد رجب النجار: "حكايات الحيوان فى التراث العربي." عالم الفكر، مجـ ٢٤، ع١، ٢، ١٩٩٥، ص ص ١٨٧- ٢١٢.
(٢) المرجع السابق.
(٣)المرجع السابق.

وليلـة) وفـى (الـديكـاميرون) لبوكاتشـيو وفـى (حكـايـات كـانتربرى) لتشوسـر وفـى (اليس فى بلاد العجائب) للويس كارول وغيرها.

مـن ناحيـة أخـرى، تنتمـى حكايـة (الغـراب والحجلـة) إلى جـنس حكايـة الحيوان الرمزية Beast Fable أو الأمثولة التى تنتمى بدورها إلى جنس أوسع من الأدب / الخطاب الكنائى (Allegorical) الأمثولة هى نص أدبى قصير- شعرى أو نثرى- يشتمل على درس أخلاقى أو حقيقة أخلاقية ترد غالباً فى نهايته، ومـا قبل النهاية صراع بين حيوانات وطيور وربما نباتات وجمادات، تتخذ بعض خصائص وسمـات البشر، بهدف التسلية والتعليم (1). لا سـبيل إلى حصر الأمثـولات التى أنتجها الأدباء، تلك التى تواصلت من حكايات أيسوب Aesop وكتب الحكمة الخمسـة Panchatantra للحكـيم البراهمـى بيـدبا وكليلـة ودمنـة وحكايـة رينـار Reynard لـارى دى فـرانس إلى أمثـولات لافـونتين وحكايـة الراهبـة فـى حكايـات كانتربرى وأمثولات جون جاى Gay وقصص هانزكريستيان أندرسـون Anderson ورحلات جليفر لجوناثـان سويفت ومزرعة الحيوان لجورج أورويل وديوان شوقى للأطفال وقصائد نصار عبد الله للصغار والكبار وأفلام والت ديزنى وتـوم وجيري.. قائمة لا تنتهى لجنس أدبى عـابر للغـات والثقافـات اسـتطاع أن يتكيف مع كل البيئات وكل وسائل التلقى والاتصال حتى عصر الإنفوميديا.

ولقـد فصّـل البـاحثون القـول حـول أوجـه التشـابه والاخـتلاف بـين (كليلـة

---

(1) قارن :
Wales, K. (1989). A Dictionary of Stylistics. London: Longman

ودمنة) و(ألف ليلة وليلة) وغايات ابن المقفع ومبررات وضع القصص على ألسنة البهائم. لكن علاقات القوة والهيمنة وتجليات الأيديولوجيا فى الحكايات ظلت بعيدة عن اهتمام الباحثين مع أن القصة الإطار مواجهة صريحة بين الأدب والسلطة، بين الكلمة والسيف، بين الحاكم والفيلسوف.

يبدأ باب (الناسك والضيف) بطلب الملك: "فأخبرنى عمن يدع عمله الذى يعرفه ويليق به، ويطلب سواه فلا يقدر عليه، فيرجع إلى الذى كان فى يده من عمله، فيفوته ويبقى حيران متردداً" (ص٢٥٧).هذا الطلب يشكل القضية التى تتناولها الحكاية/ الحكايات الفرعية فى الباب وهو مبرر السرد اللاحق وإطاره العام.

وفى رد فعل سريع مباشر، يروى بيدبا قصة "الناسك والضيف" التى تمثل فى آن واحد قصة فرعية بالنسبة إلى قصة دبشليم وبيدبا وقصة إطار بالنسبة إلى حكاية (الغراب والحجلة). فى قصة (الناسك والضيف) يضيق الأول بإلحاح الثانى على تقليد الآخرين، إذ يطمع فى نقل تمر بلاد الكرخ- وطن الناسك- إلى بلاده هو ويستحسن عبرانية الناسك فيطمع أن يتعلمها. عندها لا يجد الناسك بداً من أن يضرب مثل "الغراب والحجلة" زِجراً للضيف وقمعاً لرغبته فى حيازة ما ليس له وفى اكتساب هوية ليس له ولا لأجداده بها عهد.

من اليسير أن نلاحظ اتجاه القوة/ الهيمنة فى علاقة الناسك والضيف، فالناسك مزود بنسكه ونفوذه الدينى وإجادته العبرانية وبما تتمتع به بلاده من تمر تحسد عليه. أما الضيف فهو فى مقام الحاجة والرجاء لا يحتمى إلا بما يوجبه الدين

من ضرورة الاحتفاء بالضيف. لكن ما يطلبه يتجاوز حدود إكرام الضيف، ويشتمل على كثير من المشقة إذا قرر الناسك أن يلبى رغبتيه. يأبى الناسك أن يجيب الضيف إلى ما طلب، لكنه من الذكاء والحكمة بحيث لا يترك لضيفه مجالاً للشك فى كرمه، فبدلاً من أن يتعلل بضيق وقته أو ضعف قوته أو انعدام رغبته، يسعى إلى إحداث تغيير معرفى من شأنه أن يقنع الضيف بخطأ الطلب لا بصعوبة التلبية. لقد نجح الناسك فى تمرير مقولة أيديولوجية من نفس فصيلة "القناعة كنز لا يفنى"، مقولة يستخدمها ذوو السلطة فى إقناع المهضومين والمحكومين بفضيلة الصمت والرضا، يستخدمها من يملك فى إقناع من لا يملك بالنعيم الذى ينتظره جزاء صبره وقناعته. فكيف تفعل حكاية الغراب والحجلة كل هذا؟ تبدأ الحكاية "بقال الناسك" وهو المسند إليه أما ما يلى ذلك فهو المسند أو المتن الحكائى وتنتهى بالتعقيب الذى يعيد السرد إلى سياق علاقة بيدبا والملك. يمثل فعلا السرد "قال" و "زعموا" قناعاً يتخفى وراءه واضع الكتاب فتزداد المسافة بينه وبين المتن الحكائى وتختفى الدافعية وتتحول المقولات الخاصة إلى مقولات عامة ترد من جهات عدة تستهدف المتلقي / الضيف المستسلم للقهر المعرفى الذى يمارسه الناسك. حتى فى التبرير النهائى للسرد يعود الناسك إلى الاقتباس من مصادر مجهولة: "فإنه قد قيل: يعد جاهلاً..." فيتحول الخبر إلى أثر ووجهة النظر إلى حكمة متواترة.

تشتمل حكاية الغراب والحجلة على استعارة محورية وتناظر واضح بين تعلم اللغة وتعلم المشي، وكذا على نظرية فى تعلم اللغة مفادها أن المرء حين يتعلم لغة أجنبية يمر بمرحلة بين بين، يتحدث لغة ليست هى لغته الأم ولا هى اللغة الأجنبية،

لغة تتداخل فيها المفردات والأصوات والتراكيب اصطلح المتخصصون فى اكتساب اللغة وتعلم اللغات الأجنبية على تسميتها Interlanguage- لغة بين لغتين. هذه هى "الحقيقة" الموضوعية التى نجدها فى رواية الناسك. لكن الأسوياء لا يتوقفون عند هذه المرحلة بل يتجاوزونها إلى مراحل متفاوتة من إجادة اللغة الأجنبية تقترب من الكمال أحياناً مع أو بدون الاحتفاظ باللغة الأم" (١).

لقد وجد الناسك فى فشل الغراب فى تعلم مشية الحجلة ضالته، وجد فيه حجة لتمرير مقولته المحورية التى تشبه فى تعطيلها الطموح الإنسانى مقولات دارجة من مثل "من فات قديمه تاه" و"اللى تعرفه أحسن من اللى متعرفوش" و"عصفور فى اليد خير من عشرة على الشجرة". لم يلتفت الناسك إلى حقيقة الاختلاف الجوهرى بين الذكاء الحركى (إتقان مشية مغايرة) والذكاء اللغوى (تعلم العبرانية) ولا إلى الفروق الشاسعة بين قدرات الغراب وقدرات الإنسان. كذلك تبنى الناسك موقفاً سلوكياً من تعلم اللغة. نجد ذلك فى استخدامه فعل "راض" الذى يعنى الممارسة وتطويع النفس؛ لكن غرابه كان سريع اليأس قليل الحيلة، تعجل فى إقدامه وتعجل فى إحجامه. يلاحظ هذا فى كثرة "الفاءات" التى تفيد التعاقب مع السرعة: "فلم يقدر.. فانصرف.. فلم يحسن".

تغاضى الناسك عن هذا كله وظل يلح على رسالته، تلك الرسالة التى تتردد فى حكاية الغراب والحجلة وفى تعليق الناسك عليها: "وإنما ضربت لك هذا المثل"

---

(1)Mckay, S. L. & Hornberger, N. H. (1996). Sociolinguistics and Language Teaching. Cambridge: Cambridge University Press

وفـى الحكمـة العرجـاء مجهولـة المصـدر: "يعـد جـاهلاً مـن حـاول مـن الأمـور مـالا يشاكله..." . هذه الأجزاء الثلاثة- الحكاية المتن والتعليق والحكمة- هى نصوص متوازية متكافئة دلالياً، أقنعة مختلفة تخفى وجهاً واحداً وتجنب الحكاية والنص والوقوع فى شرك التكرار دون تجديد- على الأقل من ناحية الشكل.

ولعلنا لاحظنا أن الأجزاء الثلاثة المشار إليها تتمحور حول أفعال لغوية: "زعموا" و"ضربت .. هذا المثل" و"قيل". "قيل" مبنى للمجهول و"زعموا" لا تختلف عنها كثيراً رغم توافر الفاعل- واو الجماعة. كلاهما ينسجم مع "طبيعة السرد القائم على التسلسل الزمنى الذى يأتى من الخارج، أو عن طريق حياد المؤلف المزعوم القائم على اصطناع ضمير الغائب" "وقد أجمع نقاد الرواية الحداثية أو كادوا على أن ضمير الغائب، والماثل هنا فى شكل زعموا المقفعية، ليس إلا دلالة حتمية على نفى الوجود التاريخى وإثبات الصفة الخيالية الخالصة للعمل الأدبى بعامة والعمل السردى بخاصة" [1]. كما أن فى تغييب الفاعل-ستراً أو تجهيلاً- تبرئة لساحة الراوى وكسراً لقيود الزمان والمكان مما يضفى على الخبر خلوداً وديمومة وعمومية لا تحظى بها الأخبار الموثقة المحدودة بسياق تاريخى معين.

من ناحية أخرى تضفى "ضربت.. هذا المثل" على المتن الحكائى قداسة وقوة لأنها فى تناص واضح مع الكتب المقدسة التى يستأثر فيها الخالق عز وجل والرسل وصفوة الحكماء بضرب الأمثال للناس ترغيباً أو ترهيباً لعلهم يقدمون أو يحجمون .

---

(١)عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية. عالم المعرفة. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨، ص١٦٦.

إن الناسك يلقى بعبء الخبر على غائبين فى "زعموا" و "قيل" ويصطفى لنفسه قداسة وهيمنة ضرب الأمثال، إذ نجد في: "ضربت لك هذا المثل" بنية فاعلية صريحة تتكون من فعل ماض مثبت مكتمل ثم ضمير المتكلم (الفاعل) ثم المخاطب المستسلم مقهوراً ومضمراً ومجروراً ثم المفعول به (اسم الإشارة مع البدل- المثل).

هكذا تلعب اللغة دورها المهم فى تشكيل حياة الشر، ليس فقط بوصفها سبباً للتمايز الاجتماعي، بل بوصفها كذلك آلة حرب معرفية ووسيلة من وسائل توزيع القوة والهيمنة فى المجتمع وفى الخطاب وكذا تمرير الأيديولوجيات وإعادة إنتاج قيم الطبقة السائدة. فإذا عدنا إلى الحكاية وجدنا تناظراً بين سياقين: سياق الغراب الذى يسعى إلى تعلم مشية الحجلة وسياق الضيف الذى يسعى إلى تعلم لغة الناسك:

الغراب .... الضيف
مشية .... لسان
الحجلة .... الناسك

بين هذين السياقين- كما أشرنا- علاقة تكافؤ، فالضيف يشبه الغراب بينما يشبه الناسك الحجلة ، وهناك تشابه بين اللغة و المشي. لكن التشابه الأخير تشابه مراوغ، فالناسك يضرب مثل المشى للغة،وهو بذلك يقلل من قدر ضيفه، لأن اللغة معرفة و المشى حركة، عقل وجسد، والعقل أعلى مكانة من الجسد لأنه مديره ومخطط حركاته و أفعاله. هذا مثال آخر لما أشرنا إليه من قبل من علاقة القوة والهيمنة- الاجتماعية والمعرفية- بين الناسك والضيف.

وحين يخرج بنا النص من متن حكاية الغراب والحجلة وتعقيب الناسك عليها، يحدث تحول مهم من التصريح إلى التلميح ومن الأفعال إلى الأسماء: "تعاهدهم"، "تدبيراً"، "تنقل"، "صعوبة"، "ومشقة"، "الأشياء"، "منازل"، "الخطر"، "مضادة". هذا التحول ينسجم مع علاقة القوة بين الملك وبيدبا. فالقوة المعرفية التى يتمتع بها الفيلسوف تقف فى مواجهة قوة الحكم والسيف التى يملكها الملك دبشليم.

يعمد الفيلسوف إلى التعميم وتجنب الخطاب المباشر- بخلاف ما نجد فى المتن الحكائى من قبيل "لك"، "لتعلم"، "أنك"، "تركت لسانك"- فى ربطه حكاية الغراب والحجلة بعلاقة الملك والرعية. لقد حدث انقلاب فى توازن القوى حل فيه الناسك محل الضيف والحجلة محل الغراب. لكن القصة الإطار تظل مرتبطة بالمتن الحكائى من خلال استخدام أفعل التفضيل: "أسوأ"، "ألوم". إن بيدبا ينتقد فى الولاة قلة تعاهدهم "للرعية"- من نفس الجذر الذى تشتق منه "الرعاية" و"الرعي" و"المرعى".. الخ - لأنهم يتيحون لهم بذلك "التنقل من بعض المنازل إلى بعض"- تعبير قديم عما نطلق عليه اليوم" الحراك الاجتماعي". هذا التنقل فيه "صعوبة ومشقة"، وهو يؤدى فى نهاية الأمر إلى "الخطر الجسيم" الذى يتمثل فى "مضادة الملك فى ملكه". هنا نجد مساحة بياض كبيرة: من الذى يتحمل الصعوبة والمشقة؟ ومن الذى يهدده "الخطر الجسيم"؟ لا مفر من التأويل.

من خلال حكاية الغراب والحجلة يتبدى لنا أن الناسك يطرح تصوراً عن طبيعة الإنسان- الذى لا ينتمى إلى طبقة سائدة- يجرده من القدرة على التطور

والحراك الاجتماعي، فكل ميسر لما خلق له والغراب لم يخلق ليدرج كالحجلة والضيف لم يخلق ليتكلم العبرانية كالناسك. فلماذا يكلف الغراب والضيف نفسيهما مشقة التعلم والتغير، على ما فيهما من صعوبة ومشقة؟ أما الخطر الجسيم فيظل يتردد بين الحاكم والرعية- خطر على "الكرسي" من تمرد الرعية وخطر على الرعية من بطش الجالس/ الجالسين عليه.

هل كان بيدبا يريد حقاً تهذيب أخلاق الملك الذى تعود البغى والظلم؟ وهل أسهمت حكاية الغراب والحجلة فى تحقيق هذا الهدف. تؤكد الروايات حدوث تحول جوهرى فى شخصية الملك تحت تأثير حكمة بيدبا وحكاياته، كما تؤكد الحظوة التي نالها الفيلسوف ترتيباً على ذلك التحول . وتؤكد مقدمات طبعات كليلة ودمنة وتراجم ابن المقفع أن ممثلى السلطة العباسية فى عهد أبى جعفر المنصور قد اتهموه بالزندقة. كيف يتفق هذا كله مع مضمون حكاية الغراب والحجلة؟ هل هى حكاية للاستهلاك الشعبى ؟ لماذا تنقلت "كليلة ودمنة" بين اللغات إذا كان تعلم اللغات الأجنبية بهذه الصعوبة التى تصورها الحكاية؟ ولماذا تغير دبشليم من البغى إلى العدل طالما أن التغير ليس سنة حميدة كما يزعم الناسك؟ فراغات وحلقات مفقودة عدة، لكن الذى يبقى لنا من الحكاية الراهنة هو أنها قمع وترهيب للرعية حفاظاً على مصالح وكيان الصفوتين: الحاكمة والمثقفة.

أية إنسانية تلك التى تصورها حكاية الناسك و الضيف و من ثم حكاية الغراب و الحجلة؟ أليست إنسانية قامعة أو مقموعة قاهرة أو مقهورة تملك كل شئ أو ترضى بالقليل تحتكر اللغة و الخطاب أو تتجنب التساؤل و الاكتشاف؟

أليست إنسانية طبقية لا ينبغى فيها أن يترك المرء طبقته إلى ما فوقها؟ ربما جاءت الحكاية من قبيل السخرية ممن لا يطمحون ولا يتطورون ولا يتمردون على واقعهم الراكد لأننا نعلم ما اتهم به ابن المقفع من دعوة للتمرد. لكن النص لا يشى بشيء من هذا بل يتركنا إزاء حالة من القمع و رفض الطموح من ناحية الناسك ومحاولة غير خلاقة تفتقد الدأب و المثابرة من قبل ضيفه.

أصداء السيرة ... أصداء النص:

عن أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ

"قال الشيخ عبد ربه التائه: أشمل صراع فى الوجود هو الصراع بين الحب والموت." (نجيب محفوظ: أصداء السيرة الذاتية)

مقاربة :

ليست الرواية السير ذاتية أو السيرة الذاتية الروائية autobiographical novel كالسيرة الذاتية autobiography وليست كالمذكرات memoirs لأنها ببساطة "رواية" تتأسس على حياة مؤلفها أو مؤلفتها على معنى أنها أبعد من المذكرات و السيرة الذاتية عن الواقع إذ تمتزج فيها الحقيقة بالخيال. تظل السيرة الذاتية - وكذا المذكرات - مهددة بالمبالغة أو الحذف أو كليهما معاً لكن الرواية السير ذاتية لا تتعهد بتقديم تقرير عن حياة مؤلفها أو مؤلفتها. كما أن مجمل الروايات السير ذاتية لا تعلن عن كونها كذلك بل (ربما) يكتشف القراء والنقاد أنها كذلك من خلال ما يعرفون عن حياة كاتبها أو كاتبتها. وقد وردت أمثلة لمثل هذه الروايات فى الأدب العربى فى مقدمة الكتاب. أما نماذجها فى الرواية الغربية فمنها إمبراطورية الشمس لبالارد والآمال العظيمة وديفيد كوبرفيلد لتشارلز ديكنز و نهاية الحكاية لجراهام جرين و وداعاً للسلاح لهيمنجواى وصورة الفنان فى شبابه لجيمس جويس وأبناء وعشاق للورانس وبحثاً عن زمن ضائع لمارسيل بروست و ثلاثية الطفولة و الصبا و الشباب لتولستوى.

مدارات الأصداء :

تنتهك **أصداء السيرة الذاتية** لنجيب محفوظ تقاليد الرواية السير ذاتية من ناحيتين على الأقل فهى تعلن عن انتمائها الأجناسى من العنوان وهو العتبة الأولى من عتبات النص ثم تعاود الانتهاك حين تتحول إلى لقطات أو فقرات أو "شذرات" (١) لا مجرد نص روائى تقليدى . غير أن يقرأ **الأصداء** بوسعه أن يكتشف ما فيها من استراتيجيات الحبك والسبك. يتكون النص من ٢٢٥ شذرة تحمل كل منها عنواناً مستقلاً. فيما يتصل بالموضوع أو الفكرة لعلنا نلاحظ أن الشذرات تنظمها مجموعة من المدارات يمكن أن نجملها فى مدار الطفولة ومدار اللذة ومدار الحب ومدار اللغة ومدار الغيب ومدار الحركة والمغامرة ومدار الوعى والتذكر ومدار السماع والوجد والإبداع والصوفية ومدار الاعتقاد ومدار العمر من الميلاد إلى القيامة ومدار الجنون ومدار الشجن. سوف نلاحظ حين نلقى نظرة على بعض شذرات **الأصداء** التداخل بين المدارات والتعبير بالحسى عن المجرد المعنوى والتنقل بين المعانى الدنيوية القريبة والمعانى الإشراقية البعيدة .

الثورة و الحب و الموت :

فى مستهل شذرة دعاء من مدار الطفولة نقرأ "دعوت للثورة وأنا دون السابعة." الثورة على كل حال هى انتهاك أو تمرد على وضع لا يرضاه من يثور

(١)"شذرات" هو المصطلح الذى يفضله د. عبد الله إبراهيم :
عبد الله إبراهيم: "مفكرة السرد: حينما تكون السيرة صدى عميقا لتجارب العقل - نجيب محفوظ وحكمة الشيوخ". جريدة الرياض، الخميس ٢٠ مارس ٢٠٠٣.
أما نص الأصداء فموجود – إضافة إلى نسخته المطبوعة - فى موقع كتاب فى جريدة على الإنترنت.

لأسباب موضوعية أو ذاتية. لم يكن تعاطف الطفل مع الثورة من منطلق وعى وطنى مبكر بقدر ما كان فرحة بتخلصه من قيد الدراسة والحراسة: "ذهبت ذات صباح إلى مدرستى الأولية محروسا بالخادمة. سرت كمن يساق إلى سجن. بيدى كراسة وفى عينى كآبة." من منا لم يشعر بالفرحة حين كان طفلاً وهو يستقبل إجازة من المدرسة خصوصاً إذا صادفت جزءاً من فصل الشتاء؟ وتتكئ الشذرة على بعض نماذج البيان لتحقق بلاغتها كما نجد فى التشبيه التمثيلى فى "سرت كمن يساق إلى سجن" و الاستعارة الدارجة فى "والهواء البارد يلسع ساقى شبه العاريتين" واستعارة البحر وأمواجه للتعبير عن الفرح العارم: "غمرتنى موجة من الفرح طارت بى إلى شاطئ السعادة." إلى ذلك تضيف الشذرة بلاغة من نوع آخر ينبع من التناظر و التوازى بين علاقة الطفل بالمدرسة و علاقة الوطن بالاحتلال. المدرسة قيد و الاحتلال قيد لكن شتان ما بين القيدين.

فى شذرة رثاء مواجهة أولى بين الحب و الموت: "كانت أول زيارة للموت عندنا لدى وفاة جدتي.. كان الموت ما زال جديدا، لا عهد لى به عابر فى الطريق، وكنت أعلم بالمأثور من الكلام أنه حتم لا مفر منه، أما عن شعورى الحقيقى فكان يراه بعيدا بعد السماء عن الأرض. هكذا انتزعنى النحيب من طمأنينتي، فأدركت أنه تسلل فى غفلة منا إلى تلك الحجرة التى حكت لى أجمل الحكايات." هكذا يقتحم الموت العالم الطفولى الصغير ويحل الصمت محل الحكايات ويقترب الموت الذى كان يظنه الطفل بعيداً وترحل الجدة التى كانت قريبة ويتجسد الموت "عملاقاً" يقهر طمأنينة الصغير. إزاء ذلك يلوذ الصغير بالجميلة "ذات الضفيرة

الطويلة السوداء" التى تهمس إليه بحنان "لا تبق وحدك" لأن الوحدة موت - "واندلعت فى باطنى ثورة مباغتة متسمة بالعنف متعطشة للجنون. وقبضت على يدها وجذبتها إلى صدرى بكل ما يموج فيه من حزن وخوف." هكذا يقاوم الصغير مطاردة الموت بثورة باطنية و فعل إنسانى إذ يقبض على يد الجميلة و يجذبها إلى صدره فالحب هو الوسيلة الوحيدة لمقاومة الخوف والحزن.

سوف يظل الصراع بين الموت و الحياة/ الحب موضوعاً محورياً فى بقية الأصداء. لم لا و الحياة الإنسانية فى مجملها وفى تفاصيلها الصغيرة يحركها هذا الصراع (١). وسوف يعاود الموت زياراته مرتدياً كل ما يمكنه من أقنعة فيتم التعبير عنه فى شذرة الحركة القادمة باستخدام الاستعارة: الحياة = "وظيفة" و العمر = "مدة قانونية" يتحتم على الموظف أن يقضيها فى مكان ما و "النقل" = الموت و"طبيعة العمل" = سنن الحياة و قوانينها و ميعاد النقل الذى "لا يتقدم ولا يتأخر" هو لحظة الموت و "التجربة القاسية" هى الموت على غير استعداد و لا بد أن الموظف هو الإنسان الذى يشغله الأمل فلا يعد العدة لنقلٍ محتوم. أما العجوز الحكيم فهو علامة تتجاوز حدودها الأيقونية لتلخص كل ما يعظ الإنسان و يحذره من الغفلة. ليس من المستغرب فى هذا السياق الترميزى أن ينهى العجوز الحكيم الحوار بلوم الموظف الحزين بقوله: "لم لم تهيئ نفسك لها وأنت تعلم أنها مصير لا مفر منه؟" لكن المرء "مقضى عليه بالأمل" (ملخص التاريخ)، "طبعنا على حب الحياة وكره

---

(١)هذا هو الصراع بين eros و thanatos كما ناقشه فرويد فى كتابه المهم ما وراء مبدأ اللذة Beyond the Pleasure Principle (1920).

الموت" (طبيعتها) و سوف يعود من ودعوا ميتهم إلى المقهى - "ونشطت قدماى إلى حيث المجلس، وقدح الماء المثلج والقهوة المحوجة، ومناجاة اللاحقين عن السابقين" (الضحكة). و سوف يظل البشر يحبون الحياة مهما كان الثمن - "خذ جميع ما أملك حلالا لك ، ولكن لا تمس حياتى بسوء. ومنذ تلك اللحظة وأنا أحوم بروحى حول سر الحياة" (الحياة).

وسوف يظل الحب و التلاحم الإنسانى حائط الدفاع الأخير فى مواجهة الصمت و الوحدة و الموت. لن تجد الأرملة و الحماة بعد رحيل زوج الأولى ابن الثانية و مضى السنين فى قبيل الفجر بدأ من نسيان ذلك العهد المشحون "بالغيرة والحقد والكراهية" و من اللجوء إلى "المودة و الصفاء" و الاحتماء بحكمة الشيوخ فى وجه "الوحدة والوحشة". "ذهب الرجل فاشتركت المرأتان لأول مرة فى شيئ واحد وهو الحزن العميق عليه ، وهدهدت الشيخوخة من الجموح، وفتحت النوافذ لنسمات الحكمة". و لن يجد الخصوم فى النهاية مفراً من التسامح بعد أن يسقطهم إعياء التناحر و الصراع - "وكان لابد أن نرجع إلى المدينة قبل هبوط الظلام. ولم يتيسر لنا ذلك دون تعاون متبادل. لزم أن نتعاون لتدليك الكدمات، ولزم أن نتعاون على السير. وفى أثناء الخط المتعثر صفت القلوب ولعبت البسمات فوق الشفاه المتورمة ثم لاح الغفران فى الأفق" (المعركة) .

كثيراً ما يتربص الموت بالحب و يلازمه ملازمة مقلقة حين يصير الحب اعتداء على "الشرف الرفيع" الذى ينبغى أن "يراق على جوانبه الدم" حتى "يسلم". هذا ما نجد فى شذرة المطرب: قلبى مع الشاب الجميل. وقف وسط الحارة وراح

يغنى بصوت عذب: الحلوة جاية وسرعان ما لاحت أشباح النساء وراء خصاص النوافذ. وقدحت أعين الرجال شررا. ومضى الشاب هانئا تتبعه نداءات الحب والموت." قوى الحب الماثلة فى جمال الشاب و صوته العذب و الأمل فى مجيء "الحلوة" تواجهها قوى الموت الماثلة فى الرجال و قد قدحت أعينهم شرراً و سجن النساء وراء خصاص النوافذ. من الواضح أن المرأة لم تكن قد خرجت إلى الحياة بعد بل كانت وحيدة "ترمقها ثقوب الكون برثاء" (الوحدة) و أن المدنية لم تكن قد قهرت "الحارة" بعد. مازالت الذاكرة العربية تحتفظ بذكريات مؤلمة عن الموت حباً عن "التشبيب" الذى أودى بالشعراء أو كاد و عن الثارات التى اشتعلت فى غير بقعة من عالمنا بسبب "جرائم" الحب. أما النافذة و المحب الذى "يبث" أشواقه من الشارع أو الحديقة والأنثى المكبلة فيبدو أنه مشهد عابر للثقافات - لم يعد يظهر اليوم إلا فى الأغانى المصورة على سبيل التهكم و السخرية.

إلى مدار التصوف :

فى السعادة تصبح "الجميلة تلوح فى النافذة باعثة بشعاعها على السائرين" علامة على زمن فائت و شارع قديم اغتالت المدنية "طلعته البهية وروائح الياسمين" فيه بعد أن "قامت عمارات شاهقة فى موضع الفيلات، واكتظ بالسيارات والغبار وأمواج البشر المتلاطمة". أصبح الشارع القديم أثراً بعد عين وسكنت الجميلة "قبرها السعيد فى مدينة الراحلين". لقد كان رجوع السارد إلى الشارع القديم "بعد انقطاع طويل لتشييع جنازة" و لم يكن يدرى أنها جنازة مكان قد تبدل أيضاً. ثم تقفز الشذرة من مدار الحب والموت إلى مدار التصوف حين يوافى السارد قول صديقه

الحكيم: "ما الحب الأول إلا تدريب ينتفع به ذوو الحظ من الواصلين". فى هذه المقولة الأخيرة نموذج للانتقال من الحسى إلى المجرد وللغموض الشفيف الذى يترك القارئ إزاء تفسير دنيوى و آخر عرفانى أو إشراقى على معنى أن بالإمكان أن نكتفى بالتوقف عند مستوى تأثير التجربة العاطفية الأولى فى حياة الإنسان على نضج خبرته و من ثم نجاحه فى التجارب اللاحقة كما يمكن أن تدفعنا "الواصلين" و "تدريب" إلى مستوى آخر يختزل كل تجارب القلب فى حب أول يؤهله للوصول إلى الحب الأكبر. هذه واحدة من السمات البنائية الدلالية المهمة فى الأصداء إذ تنتقل من المحسوس القريب إلى الغامض مزدوج الدلالة ثم إلى الإشراقى الصوفي.

نجد هذا كذلك فى ازدواجية دلالة تسليم النفس - "وما كدنا نبسمل حتى ترامى إلينا صوت من مكبر يصيح سلم نفسك، وثب إلى مفتاح الكهرباء فأغلقه، فساد الظلام، وسرعان ما انهال علينا الرصاص من جميع الجهات كالمطر. وقلت لنفسى وأنا ارتعد من الرعب سعيد من يستطيع أن يسلم نفسه" (سلم نفسك).

إن التصوف الذى تتبناه الأصداء تصوف بالغ الإيجابية والتفاعل مع العالم المحيط، يرتضى المكابدة سبيلاً إلى اليقين و الحب - "هنيئاً لمن كانت نشأته فى بوتقة الهجران" (القبر الذهبي) و لا يسهو عن الموت المحدق - "قال الشيخ عبد ربه التائه: ما نكاد نفرغ من إعداد المنزل حتى يترامى إلينا لحن الرحيل" (السرعة)، "الحياة فيض من الذكريات تصب فى بحر النسيان. أما الموت فهو الحقيقة الراسخة" (داء)؛ يلبى النداء الجوانى "تعال، ستجدنى كما تحب" و يعد العدة للرحيل المحتوم - "وعزمت على أن أبدأ الإجراءات ليكون لى مدفن فى هذه المدينة المترامية" (الرسالة) و يؤمن بالعشق غاية بعيدة إلا على ذوى الحظ - "اللهم منَّ

عليه بحسن الختام. وهو العشق" (دعاء) و يعلى من قدر النغم و اللحن سبيلاً لانعتاق الروح - "إليك هذا اللحن. احفظه منى جيداً، وترنم به عند الحاجة. وستجد فيه الشفاء من كل هم وغم" (اللحن)، "ياله من نسيان كالعدم، بل هو العدم نفسه، ولكنى كنت وما زلت أحب سماع التواشيخ" (الطرب)؛ يستعير اللذة الجسدية إشارة إلى الترقى و سبيلاً إليه فى آن - "قيل إن سيدة المكان كانت تطوف بالموقع حول الكهف فى المواسم" ، "أغلب أحاديثهم وأغانيهم عن المرأة الجميلة. ينتظرون الرضا ولا يعرفون اليأس" (الانتظار). لكنه فى الوقت ذاته تصوف لا يفارق الإيمان - "قال الشيخ عبد ربه التائه: من خسر إيمانه خسر الحياة و الموت" (المهزلة و المأساة).

لا يتنافى الإيمان و لا التصوف مع التمتع بالملذات و الإقبال على أداء الواجبات - "وقلت: اقبلنى فى طريقتك .. فسألني: ماذا يدفعك إلينا؟ فقلت بعد تردد: أكاد أضيق بالدنيا وأروم الهروب منها. فقال بوضوح: حب الدنيا محور طريقتنا وعدونا الهروب" (عندما التقت العينان). لعل هذا التوفيق بين التجليات الإشراقية و الإقرار بحقائق الإيمان واللذة وضرورة العمل و التفاعل من أكثر الاهتمامات الموضوعاتية فى الأصداء. فى شذرة الاختيار يستعير المؤلف "السوق" للتعبير عن "الدنيا" - "ذهبت إلى السوق. حاملا ما خف وزنه وغلا ثمنه، واتخذت موضعى منتظراً رزقي" و "ست الحسن" للتعبير عن نعيم الآخرة - "نظرت فرأيت ست الحسن تتهادى فى خطى ملكة على أحسن تقويم. سلبت عقلى وإرادتى قبل أن تتم خطوة، فنهضت لاتبعها مخلفاً ورائى العقل والإرادة وأسباب رزقي". لكن

هيهات أن يبلغ المؤمن الجنة و قد خلف وراءه كل ذلك مهما كانت توسلاته - "إنى على أتم استعداد لأهبها جميع ما أملك" - فالسعي والعمل ضروريان لبلوغ "ست الحسن" - "إنها لا ترحب بمن يجيئون إليها هاجرين عملهم فى السوق". فى هذا السياق تصبح "هموم أسرتى ومطالب الشؤون العامة" نوعاً من العبادة الصادقة - "وقال لصاحبه العاكف على العبادة وكأنه يعتذر: فى زحمة هموم أسرتى ومطالب الشؤون العامة ضاع عمري، فلم أجد وقتا للعبادة. فى تلك الليلة زاره فى المنام من أهدى إليه وردة بيضاء وهمس فى أذنه: هدية لا يستحقها إلا العابدون الصادقون" (هدية) - ويصبح تقديم العون لمن يحتاج إليه أكثر أهمية من حضور درس دينى - كنت منطلقا مهرولا لأشهد حلقة الذكر مررت فى طريقى بعجوز رث الملبس تعيس المنظر وهو يبكي. صرفت نفسى عن الاشتغال به أن يفوت على قصدي. ولما احتل الشيخ مكانه وسط حلقة الذكر نظر فيما حوله حتى وقع بصره على فأومأ إلى لأقترب منه ومال على أذنى هامسا: أهملت العجوز الباكى فأضعت فرصة للخير لن تحظى بمثلها باستماعك إلى درسى اليوم" (الدرس).

"ست الحسن"

لقد توقفنا عند توظيف المرأة الجميلة فى الاختيار للإشارة إلى نعيم الآخرة وفى مجمل الأصداء للتعبير عن المتع التى تتيحها الدنيا - "إنها سر الحياة ونورها" (الساحرة) - ومن بينها بل فى مقدمتها الجنس ذلك الفعل الأسطورى الذى شغل الجميع فى كل وزمان و مكان: "اعترضتنى فى السوق امرأة آية فى الجمال، وسألتني: هل أعظك أيها الواعظ؟ ... لا تعرض عنى فتندم مدى العمر على ضياع

النعمة الكبرى" (الواعظة). لا شك أن الجنس من أقوى غرائز الإنسان وأعنفها وأعمقها ففي الاتصال الجنسي الذى يمتزج بالحب تسكن النفس ويهدأ البدن ويذهب عنه القلق، ويتحقق له التوازن و تحت "وطأة الرغبة" يتسلل الاضطراب إلى العقل و "تستحوذ" على النفس "الكآبة" (البلهاء). لا سبيل إلى الإحاطة هنا بل هى مجرد ملاحظات. إن الجنس هو التعبير الدنيوى عن أسمى درجات التوحد و التحقق و لهذا يظل إشارة صوفية محورية. وهو التعبير الأعلى عن أحد طرفى الصراع الشامل فى الحياة - الحب والموت. هو رمز الإبداع و الخصوبة والوفرة والأمومة والتجدد والانبعاث والديمومة. هو المطر فى علاقته بالأرض العطشى وهو فعل الكتابة و كذا فعل القراءة والتلقى، فالنص فيه كثير مما فى الجنس من لذة حيث يستعصى على المتلقى أحياناً ويلين أحياناً ويغريه بما فيه من غموض يسيل له لعاب عاشق الاستكشاف ويتفنن فى إمتاعه وإغرائه وربما استفزازه بمختلف الأدوات و الحلى من ألفاظ وتراكيب وتلميحات وتشكيلات متناسقة. و هو "تيمة" إنسانية خالدة. لهذا يتردد التعبير عنه فى الأصداء و يتم تحويله من مجموعة علامات دنيوية إلى رمز يعبر عن تحرر الجسد و الروح - "قال الشيخ عبد ربه التائه: خفقة واحدة من قلب عاشق جديرة بطرد مائة من رواسب الأحزان" (خفقة)؛ كنا فى الكهف نتناجى حين ارتفع صوت يقول: "أنا الحب ، لولاى لجف الماء، وفسد الهواء، وتمطى الموت فى كل ركن" (أنا الحب) - و يلخص حب الدنيا الذى يصبح بدوره "آية من آيات الشكر، ودليل ولع بكل جميل، وعلامة من علامات الصبر" (ذلك الحب) و تحقيقاً لمشيئة الله تعالى - "أمامك طريقان، طريق العفة والسماء ،

وطريق الحب والإنجاب..؟ فقالت بابتسام واحتشام: "لقد أعدني ذو الجلال للحب والإنجاب، ولن أخالف له مشيئة" (الاختيار) - وتعويضاً عن المعاناة - "نسمة حب تهب ساعة تكفّر عن سيئات رياح العمر كله" (نسمة الحب) - وسبيلاً إلى نيل محبة الدنيا ومحبة من فيها - "سئل الشيخ عبد ربه التائه: هل تحزن الحياة على أحد؟ فأجاب: نعم .. إذا كان من عشاقها المخلصين.." (حزن الحياة) - ودليلاً على حياة القلب والجسد والعقل - "قال الشيخ عبد ربه التائه: جاءني رجل شاكيا، فسألته عما به فقال: إني غريق في بحر المتع ولا أشبع ! فقلت له: سأزورك يوم تشبع، لأقدم لك واجب العزاء" (واجب العزاء) - وسبيلاً لنيل رضا الآخرة - "قال الشيخ عبد ربه التائه: إذا أحببت الدنيا بصدق، أحبتك الآخرة بجدارة" (الدنيا والآخرة).

وأشياء أخرى :

ليس في حب الدنيا ما يمنع الاجتهاد. الحق أن الاجتهاد جزء من ذلك الحب. "الاجتهاد مفتاح السعادة". هذا ما أدركه الصبي عندما مرض مرضاً لازمه "بضعة أشهر" وتغير العالم من حوله وولت "دنيا الإرهاب" الأسري . وتلقفته "أحضان الرعاية والحنان". ولما تماثل للشفاء خاف أشد الخوف أن يعود إلى جحيم الزجر والنهر واللوم والعقاب فصمم على الاحتفاظ "بجو الحنان والكرامة"، وجعل يثب "من نجاح إلى نجاح". وأصبح الجميع أصدقاءه وأحباءه - "هيهات أن يفوز مرض بجميل الذكر مثل مرضي" (دين قديم). استطاع الصبي أن يحظى بنفس

الحنان و الكرامة لكن من خلال فعله الإيجابي واجتهاده لا مرضه وشتان ما بين الشفقة و الإعجاب، بين التلقى والاكتساب، بين أن تُمنح شيئاً وأن تحصل عليه.

و شتان بين أن تضطر للمغامرة و أن تختارها عن إرادة و حرية - "وكان علينا أن نختار بين رحلتين وقطارين قطار يذهب إلى القناطر الخيرية، وآخر يمضى إلى جهة مجهولة يسمى بقطار المفاجآت قال أحدنا: القناطر جميلة ومضمونة. فقال الآخر: المغامرة مع مجهول أمتع، ولم نتفق على رأى واحد. ذهبت كثرة إلى قطار القناطر، وقلة جرت وراء المجهول" (قطار المفاجآت). تستدعى هذه الشذرة عدداً من المقولات الشعبية التى تحذر من المغامرة وتنحاز إلى المألوف من قبيل "اللى تعرفه أحسن من اللى متعرفوش" و"قديمك نديمك" و "امشى سنة و لا تعدى قنا" و تذكرنا بموقف الناسك فى باب الناسك والضيف وحكاية الغراب والحجلة فى كليلة و دمنة من طموحات ضيفه و كذا بقصيدة روبرت فروست الطريق الذى لا يسلكه أحد [1] *(The Road Not Taken)* وبغيرها من النصوص التى تعالج رغبة الإنسان فى المغامرة و القيود التى تحول بينه و بين ذلك. ما زالت الكثرة تذهب إلى "قطار القناطر" والقلة القليلة تجرى "وراء المجهول". الذين اختاروا القناطر لم يدركوا أن المفاجآت واردة رغم سابق معرفتهم بها. أما الذين اختاروا المجهول فهم أصحاب الفضل - رغم إخفاقاتهم - فى جزء كبير مما حققت البشرية من تقدم

---

(١) هذه واحدة من أشهر قصائد الشاعر الأمريكى Robert Frost نشرت علم ١٩١٥ فى Atlantic Monthly فيما يلى مطلعها و نهايتها و مفادهما أن المتكلم فى النص اختار الطريق الذى لا يسلكه كثير من الناس و من ثم اختلف مصيره عن مصائر غيره:

Two roads diverged in a yellow wood,..Two roads diverged in a wood, and I -- I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.

و حضارة. ولكي تحقق المغامرة غاياتها ينبغي أن يدعمها العقل و الإرادة و الأمل والحب - "كن مع العقل وإلا تعرضت لتجربتنا القاسية" (**حديث من بعيد**)، "من ملك الحياة والإرادة فقد ملك كل شيء ، وأفقر حي يملك الحياة والإرادة" (**الوظيفة المرموقة**)، "سألت الشيخ عبد ربه: ما علامة الكفر؟ فأجاب دون تردد: الضجر" (**تعريف**)، "سألت الشيخ عبد ربه التائه متى يصلح حال البلد؟ فأجاب: عندما يؤمن أهلها بأن عاقبة الجبن أوخم من عاقبة السلامة" (**عندما**).

إن دعوة الأصداء للحب و التمتع تحيط بها مجموعة من المحاذير و لا تقلل من انشغالها بغايات إنسانية أخرى . لا ينبغي أن يمارس المرء حريته على حساب الآخرين - "قال الشيخ عبد ربه التائه: أقرب ما يكون الإنسان إلى ربه وهو يمارس حريته بالحق" (**الحرية**) - و لا ينبغي أن يغرق في المرح - "لم يكن يعيبك إلا الإغراق في المرح. أي نعم.. الإغراق في المرح" (**المرح**) - حتى يجد الوقت لإنجاز ما يمكن أن يُذكر به بعد رحيله - "قال الشيخ عبد ربه التائه: ما أجمل أن تودعها وقد ازداد كل منكما بصاحبه رفعة" (**حسن الختام**). علينا أن نبدع في مقاومة الحاجة والشر و أن نصفح في مواجهة الإساءة وأن نعطي الحب حتى نجده و أن نتفاعل مع العالم من حولنا وأن نعالج الكآبة بالحب. إن العالم من حولنا يزخر بالأسرار و الآيات التي لا نصل إليه إلا من خلال المعرفة و التجربة و التفاعل و الحركة و تنشيط الحواس - "قال الشيخ عبد ربه التائه: أقوى الأقوياء من يصفحون" (**الصفح**)، "وإذا راودك خاطر اكتئاب فعالجه بالحب والنغم" (**خطبة الفجر**)، "قال الشيخ عبد ربه التائه: أطبق الشر على الإنسان من جميع النواحي فأبدع

الإنسان الخير فى جميع المسالك" (**الأصل**)، "تحركوا دون إبطاء، فالمعنى كامن فى الحركة" (**الحركة**)، "قال الشيخ عبد ربه التائه: كما تحب تكون" (**السر**).

الإنسان و اللغة و الإبداع :

ليست هذه على كل حال كل موضوعات الأصداء. إن فيها ما لا يمكن حصره هنا من مشاهد ولقطات مركزة للإنسان فى شتى صوره ومواقفه و للقوى التى تحركه و تتحكم فيه من خارجه أو داخله. فيها الإنسان فى شبابه و عنفوانه و عند شيخوخته و زوال دولته - "كانت الأرض تزلزل لأى منهم إذا خطا. اليوم هم شيوخ ضائعون لا يذكرهم أحد. وجاء خلفاءهم تنحنى الأرض تحت وطأة أقدامهم... أخيرا، هل النعش فوق الأعناق فتخطى الجميع وذهب" (**التلقين**). وفيها الإنسان يَنسى و يُنسى - "ولكن نادرا ما يحييه أحد لضعف ذاكرته وحواسه. أما هو فقد نسى الأهل والجيران والتلاميذ وقواعد النحو" (**النسيان**). ينخدع بالوهم ويجرى وراء السراب - "ذاع عنه أنه عالم بكل شيء، وقصدته الجموع فى ركن الطريق الذى يجلس على أريكة فيه ... لم أر حركة تدب فى شفتيه ولم أسمع صوتا يند عن فيه. ورجعت من عنده وسط جموع قد انبهرت بما سمعت لحد الجنون" (**الانبهار**)، "قال الشيخ عبد ربه التائه: حذار.. فإننى لم أجد تجارة هى أربح من بيع الأحلام" (**فى التجارة**). يواجه "وحش الأيام" بما يلائمه من تنازلات - "الحمد الله ، لقد أديت رسالتك كاملة، وبلغت بأسرتك بر الأمان، وانتزعت من وحش الأيام أنيابه الضارية، فآن لك أن تخلد إلى الراحة والسكينة فى الأيام القليلة الباقية ... يا صديقى الوحيد، فى عز النصر والرخاء، كثيرا ما بكيت الكرامة الضائعة" (دموع

الضحك). يرى أصدقاء الطفولة يتفرقون فمنهم شقى ومنهم سعيد - "فى عام واحد علمت بتعين همام رئيسا لمحكمة استئناف الإسكندرية، كما قرأت خبر تنفيذ حكم الإعدام فى سيد الغضبان لقتله راقصة... افترقنا قبل أن نبلغ التاسعة فمضى كل إلى سبيله، عرفت من بعض الأقارب بانخراط همام فى سلك الهيئة القضائية، وتابعت أنباء الغضبان فى الصحف الفنية كبلطجى من بلطجية الملاهى الليلية" (**رسالة لم تكتب**). تشرق الشمس عليه - شمس القوة أو المال أو الجمال - فيطلبه الجميع و يمدحونه و تغرب عنه فيغربون - "رأيته فى حالين مختلفين. مرة والشمس تشرق عليه فبدا غاية فى البهاء والجلال، يتكلم فيجد السامع الحكمة فيما يفهمه من كلامه، والشعر فيما لا يفهمه. ومرة والشمس تغيب عنه فبدا ضئيلاً مسكيناً يهرول فى أسمال بالية، يتكلم فيجد السامع الابتذال فيما يفهمه من كلامه والبلاهة فيما لا يفهمه" (**الشروق والغروب**). يسير "مترنحاً بين اللذة و الألم" (**الترنح**) ممزقاً بين الموت و الحياة (**الجوهران**) و تتجاذبه قوى "القانون" و"الحب" و"الفوضى" (**حوار الأصيل**).

لا ينسى المؤلف (السارد و الصديق الحكيم والشيخ عبد ربه التائه أحياناً) أن يعرج على بعض هموم الوطن فيشير إلى تهافت الجدل السياسى فى **التحدى** - "هل تستطيع أن تدلنى على شخص طاهر لم يلوث؟ فأجاب الوزير متحديا: إليك - على سبيل المثال لا الحصر - الأطفال والمعتوهين والمجانين فالدنيا ما زالت بخير" و إلى العنف باسم الدين فى **الشكوى** - "وانطلقوا فى الأسواق يحملون على كل خسيس ومنكر وغضب السادة، فزمجروا بالغضب، ولوحوا بالعصي" و إلى عواقب الخوض

فيما لا ينبغي و البحث في المسكوت عنه في ظل ثقافة تحب الإجابات النهائية و تكره التساؤل في السؤال - "وخطر لي أن أتساءل عن الموضع الذي يحب صاحب القافلة أن يسير فيه. سمعني جار فقال: في مقدمة القافلة كما يليق بمقامه. ولكن ماذا دعاك للسؤال؟ وإذا بجار آخر يقول: بل لعله في المؤخرة ليراقب كل حركة، ماذا يهمك من ذلك؟ ولم أجد ما أجيب به. وظننت أن الأمر انتهى، وأنني سأعرف الجواب عند انتهاء الرحلة. ولكن وجدت الرؤوس تتقارب، والأعين تسترق النظر إلي، والريبة تتفشى في الجميع، رباه كيف أقنعهم بأنني لم أقصد سوءا ، وأنني لا أقل عن أي منهم ولاء للرجل؟ ودنا مني رجل صارم الوجه وقال لي: أترك القافلة ودعنا في سلام. ولم أر بدا من الخروج لأجد نفسي في خلاء مطبق وكرب مقيم". الجيران في هذه الشذرة هم أنفسهم من حاولوا اغتيال نجيب محفوظ عندما قرأوا أو سمعوا عن أولاد حارتنا التي عدها بعض من قرأوها تعبيراً استعارياً عن الخليقة عبر تاريخها الطويل و خوضا فيما لا ينبغي الخوض فيه و إشارة إلى من لا ينبغي الإشارة إليهم. لا نملك نحن هنا و نحن نقرأ الشذرة إلا أن نتعاطف مع رغبة السارد في المعرفة وحسن نيته و ما أصبح يشعر به بعد نبذه من "خلاء مطبق و كرب مقيم".

لا جدوى من التساؤل و المناقشة ولا شيء يغري بالكلام أو المغامرة في ظل القمع و القهر و محاورة الكلمة بالرصاص و في فترة زمنية كان الجميع فيها سجناء ينتظرون "زوار الفجر" كل يوم - "أصبح من المألوف في حينها أن يذهب هذا المخبر إلى أي ساكن لاستدعائه. يذهب في أي وقت ودون مراعاة لأي اعتبار، ولا مناص

من التنفيذ ولا مفر، ولم أجد جدوى من المناقشة، فرجعت إلى غرفة نومى لارتداء ملابسي. سرت فى إثره دون أن نتبادل كلمة واحدة. ولمحت فى النوافذ أشباح الناس يتابعوننا ويتهامسون. إنى أعرف ما يتهامسون به، طالما فعلت ذلك وأنا أتابع السابقين" (المخبر). تغيرت الأحوال، فهل خرج العقل العربى من كهوفه و أوهامه؟ و هل تخلصت الثقافة العربية من تمجيد أو معاداة ما لا تفهم - "قوم قالوا: إنه ولى من الأولياء. وقوم قالوا: ما هو إلا عميل من العملاء" (سر الرجل)؟

تحتوى **الأصداء** كذلك على إشارات دالة إلى اللغة و الإبداع منها ما يرد من حديث عن الكلمات البسيطة التى يصبح لها "سحر غريب غامض" يجن به أناس و يثمل آخرون "بسعادة لا توصف" (**البلاغة**) ربما بسبب نظمها أو السياق الذى تنشأ فيه أو ما تستدعيه من ذكريات و أحزان و شجون أو ما تستفزه فى النفس والروح من تجليات. فالبلاغة "سحر" وللكلمات والحروف حياة وأسرار واللغة بوسعها أن تكون وردة أو خنجراً و كم هلكت قلوب بالكلمات و كم ردت الكلمات الحياة إلى قلوب ماتت أو كادت.

فى شذرة **البلياردو** إشارة أخرى لافتة لكن هذه المرة إلى موقف المبدع من تفاعل المتلقى مع نصه. تتحقق الإشارة من خلال استعارة لعبة البلياردو للتعبير عن كل عملية إبداعية يلزمها مرسل و رسالة و مستقبل - "فقال دون أن ينظر إلى: بل المتعة أن ألعب وحدى وأن يتفرج الآخرون. ونظرت حولى فرأيت جميع الزبائن يغطون فى النوم". هذا هو مصير من يلعب لنفسه و يظن الجميع مفتونين بمهارته وهذا هو مصير كل إبداع لا يأخذ المتلقى فى الحسبان. فالملاعبة "أجلب للمتعة" من اللعب والتواصل أكثر تحقيقاً لإنسانية الإنسان من التوصيل. إن المبدعين الذين

يتجاهلون المتلقى يتجاهلون كذلك أن النص فى أغلب الأحوال أقرب إلى المتلقى من مبدعه - إلا فى حالات خاصة. ليس مما ينفع المبدع أن تزيد المسافة بينه و بين المتلقى. يحصد المطربون والممثلون الشهرة و المال و يبقى المؤلفون "فى زاوية بعيدا عن الأضواء" لا يبالى بهم أحد (الأضواء). سوف يذكر كثيرون فى عالمنا العربى شادية ويحيى شاهين وشكرى سرحان ونادية لطفى ومحمود ياسين فى زقاق المدق والثلاثية و اللص والكلاب والحرافيش ولن تتذكر إلا قلة قليلة أن مؤلف هذه الأعمال قبل أن تتحول إلى أفلام هو نجيب محفوظ

أصداء الأصداء :

هل بوسعنا بعد ما تقدم أن نخطئ النزعة الإنسانية فى الأصداء؟ نستطيع أن ندرك هذه النزعة فى تعبيرها عن حقائق إنسانية لا تتغير بتغير الزمان و المكان فى مقدمتها حقيقة الصراع بين الحب و الموت و حاجة الإنسان إلى الإيمان مهما كانت الصورة التى يعبر بها عنه و حقيقة اللذة و تمسك الإنسان بالحياة و إصراره عليها. كما تهتم الأصداء بترسيخ قيم التسامح و الحب و الحرية و الحق و المعرفة والإيجابية و الاجتهاد و المغامرة و التساؤل. لا تكتفى الأصداء بالاعتراف بالتناقض بل تحتفى به و تسعى إلى إبراز الجوانب الخلاقة فيه و تؤكد على أن المسافة بين المتناقضات التقليدية ليست شاسعة كما نتصور. التناقض هو المواجهة الحتمية بين عنصرين أو مبدأين مختلفين ومتمايزين، و ربما بين أكثر من عنصرين أو مبدأين .

إزاء مجموعة التناقضات التى تحفل بها الحياة الإنسانية - المادة/المعنى، العقل/القلب، الروح/الجسد، اللذة/العمل، وهكذا - تتخذ الأصداء موقفاً توفيقياً وتقرر أن تحقيق أهداف الكون يكون بالإنسان وللإنسان وليس على حسابه ولا من خلال التضحية بإنسانيته. ولهذا تحتفى الشذرات بالإنسان فى قوته وضعفه، فى رشده وغيه، فى اجتهاده وتمتعه، فى خضوعه وهيمنته، فى انطوائه وانبساطه، فى سكونه وثورته. ولا تكتفى الأصداء بالاعتراف بحقيقة اللذة وضرورة السعى والعمل وفتنة الدنيا بل تجعل منها معارج إلى قمة الإيمان وتجلى الجوانب الإشراقية العرفانية فى أشيائنا الصغيرة وممارساتنا اليومية وحاجاتنا الجسدية.

كما تتجلى إنسانية الأصداء فى التأكيد على إنسانية الدين من خلال الوقوف على جوانبه التى أسرفت التيارات المتطرفة فى تجاهلها ومنها التعبد بالعمل والحرية المسؤولة والعدل وضرورة الفهم ونبل المغفرة والصفح وضرورة التعاون والتفاعل والإصرار على الحياة ومقاومة موت الروح والجسد بالإيمان والحب والقيم المستنيرة وتنشيط الحواس لاستقبال الفيوضات الإشراقية التى تتيحها الحياة اليومية والطبيعة من حولنا. لم تتقيد الأصداء فى التعبير عن تلك الجوانب بزمان أو مكان ولم تقدم إلا أقل القليل من التشخيص والحكى حتى تكتسب شمولية وعمومية تليقان بأهدافها الإنسانية.

نحن فى الأصداء إزاء نص يتداخل فيه الواقع مع الحلم والرمز. "إن السارد يقف فى موضع يمكنه من إعادة تأمل الرحلة ونتائجها"، لا ليقدم سيرة ذاتية أو رواية سيرذاتية، ولا ليمجد ذاته أو يقمعها "بل لكى يناجيها ويستعيد مسارها من

خلال تعاقب السرد والشعر والرمز والأمثولة من أجل معرفتها على نحو أدق". "يخرج النص عن ذات صاحبه ليلامس ما في العالم من ذوات أخري، لها زوايا نظرها المختلفة، واستجاباتها المختلفة" وتجيء الأصداء "متقنعة حريصة على التقشف، معارضة للتبرج والاستعراض . استهدافاً لممارسة لعب الكتابة ربما، أو خجلاً من أن تغادر الذات تواضعها الى تبرج يكرهه صاحبها، ربما أو إشفاقاً عليها وقد ابتليت بالصدق الأخلاقي من أن تواجه المجتمع عارية من أقنعتها" (١)

تكتسب الشذرات في الأصداء كثيراً من شاعريتها من إحكام تركيب الجملة والعبارة (ومازال محفوظ يصر على الفصحى المعاصرة دون العامية باستثناء ظهور كلمة "جاية" في شذرة المطرب) وقصر الجمل وبلاغة الاستعارة والتشبيه والرمز وانفتاح الدوال على عالمين على الأقل من الدلالة: عالم قريب تدركه الحواس المجردة وعالم يتجاوز الواقع والمحسوس كما تحفل بنماذج التكرار والتوازي التركيبي والدلالي والطباق الذي يعد معادلاً موضوعياً للصراع بين الحياة والموت، بين الأمل واليأس - "أقوى الأقوياء من يصفحون"، "كما تحب تكون"، "آية من آيات الشكر ودليل ولع بكل جميل، وعلامة من علامات الصبر"، "حب الحياة وكره الموت" "ينتظرون الرضا ولا يعرفون اليأس". وقد لاحظنا في غير موضع أن الأصداء حبلى بالرموز وبالتعابير الاستعارية التي تتجاوز مجرد التعبير عن المجرد بالمحسوس - "بوتقة الهجران" - إلى التعبير الاستعاري عن الدنيا بالسوق والمنزل والمدينة والحارة وعن الاعتزال بالكهف.

---

(١) محمد بدوي: "أقنعة نجيب محفوظ". أخبار الأدب، العدد ٤٣٨، ٢ ديسمبر ٢٠٠١.

ولا تخلو الأصداء من مفاجآت نصية من قبيل "اللهم منَّ عليه بحسن الختام وهو العشق" و "أقرب ما يكون الإنسان إلى ربه وهو يمارس حريته بالحق" و "ما علامة الكفر؟ فأجاب دون تردد: الضجر". هذه المفاجآت تنسجم مع روح النص وأهدافه العامة والقيم التى يسعى إلى ترسيخها. ليس فى هذه التعديلات أو المفاجآت ما يخالف القرآن الكريم وصحيح السنة المطهرة وليس هناك ما يدعو إلى مزيد من التفصيل عن المواضع التى يرد فيها الكلام عن حب الله تعالى وعن اعتبار اليأس طريقاً إلى الكفر ودليلاً عليه وعن نبذ الإكراه فى الدين. ليس خروجاً عن النص إذن، لكنه تفعيل للنزعة الإنسانية فى ديننا الحنيف وفى كل ما أوحت السماء إلى الأرض وانحياز للرخص دون تجاهل العزائم واحتفاء بالعقل دون إنكار لحقائق الروح وإيمان بالحق والعدل والقانون دون إهمال الرحمة و "الفوضى" الخلاقة.

لقد اختار محفوظ بعد رحلة روائية حافلة أن يسكب تأملاته فى مجموعة أمثولات مركزة مكثفة لكنه اختار أيضاً أن ينتهك بعض تقاليد الأمثولة كما انتهك تقاليد الكتابة السير ذاتية. فالأمثولة ليست قصة واقعية عن سلوك الحيوانات وإنما هى حكاية يتكلم فيها الحيوان كالبشر ويكون فيها قناعاً لمنطق إنسانى [١]. أما محفوظ فقد اختار لأمثولاته البشر فى الحارة والمدينة والمنزل والمسجد والكهف والسوق والمدرسة لأن الأصداء تريد كما قلنا أن تحتفى بالإنسان وتحتفى باحتفاء الأرض والسماء بإنسانية الإنسان فى كل زمان ومكان.

---

(١) وردت مناقشة الأمثولة فى تحليل "حكاية الغراب و الحجلة" من كليلة و دمنة فى هذا الكتاب.

عذابات شهرزاد

فى القلق السرى لفوزية رشيد

"... لماذا سادة و عبيد بين متضادين من المفترض أن الطبيعة أوجدتهما هكذا ليتكاملا، لا ليسود أحدهما الآخر.. ما الحكمة فى هذا و الحياة تعبث بالاثنين معاً و تكيد لهما بالتساوى فى امتحان و جودى لا ذرة فيه للانحياز لأى منهما؟" (فوزية رشيد: **القلق السرى**، ص ٢٩)

عتبات :

يحمل غلاف رواية **القلق السرى** (١) للروائية البحرينية فوزية رشيد لوحة للفنان نجاح طاهر العلامة المحورية فيها جسد أنثوى فائر، حبيس لا يتصل بالعالم إلا من خلال نافذة تتخللها أسياخ منتظمة متوازية عمودية. ترتفع اليد اليمنى لتقبض على النافذة بينما تختفى اليد اليسرى لأن الأنثى تتجه إلى النافذة لا إلينا وأغلب الظن أن يدها اليسرى تستقر على صدرها. وإلى يسار الأنثى سجادة مزخرفة نتبين عليها طائرين حبيسين أيضاً لأنهما مجرد رسمين تطأهما الأقدام و لا أمل فى انعتاقهما. أدارت الأنثى التى ترتدى قميص نومها فيما يبدو ظهرها المثير للقارئ فأصبحت موضوعاً للنظر والاشتهاء لا ذاتاً لها ملامحها الخاصة المميزة. ثم تتداخل عتبات النص و تتوازى فنجد فى عنوان الرواية - "**القلق السري**" - نصاً موازياً للوحة غلافها فالأنثى فى حالة ترقب وانتظار و توتر وتطلع لا يراها العالم إلا من ظهرها فكيف له أن يدرك حقيقتها و لا ترى العالم إلا من خلال نافذة و حيدة. أليس فى كل هذا دليلاً على القلق و مبرراً له؟ أما لماذا هو قلق سرى فلأنه قلق

(١) فوزية رشيد: القلق السري. روايات الهلال. القاهرة: دار الهلال، مارس ٢٠٠٠.

روحى داخلى لا يدرك حقيقته - بل ربما لا يتعاطف معه - أحد. وليس هناك ما يمنع أن يكون هذا القلق قلقاً سُرياً - بضم السين - على معنى أنه يولد مع الأنثى و لا يكاد يفارقها.

وعلى الغلاف الداخلى نجد عنواناً فرعياً للرواية هو "من عذابات شهرزاد" يتصل اتصالاً دلالياً و موضوعياً بالرواية و لوحة غلافها و عنوانها الأصلى فما القلق إلا نوع من العذاب و ما الأنثى القلقة إلا واحدة من ضحايا شهوة "شهريار" وجنونه و هيمنته. أما اسم "شهرزاد" فيضع القارئ إزاء عالم من الحكايا والأساطير والتاريخ ويرتبط بالنص اللاحق لأن الأنثى القلقة فى الرواية تدعى "شهرزاد". تتواصل عذاباتها فى محاولة للتمرد على الاسم و على مجموعة الأدوار التى ارتضتها الثقافة الذكورية لصاحبة الاسم. محاولة مشروعة طالما كان القهر حقيقة لا وهماً. وهى ليست محاولة أخيرة - كما تخبرنا الرواية فى موضع الإهداء - فلا ينبغى أن نتوقع منها مقولات نهائية و لا استنفاداً لكل ما يمكن أن نتخيل أو نتوقع. "يكفى فى ذلك أننا نحاول" (ص ٥).

ثم يطالعنا عنوان كبير هو "فراشات القلق السري" يتبعه مفتتح يؤكد شعور الساردة بالوحدة و العزلة إلا من صحبة "المرايا" و "القلق". الفراشات كائنات جميلة مبهجة لكنها ضعيفة لا تكاد تقترب من النور حتى تحترق و يبدو أن الرواية ليست مشغولة بفراشة واحدة بل بعدة فراشات يجمعها ما يجمع الفراشات من جمال وضعف و ما يجمع الإناث من قلق. ليس هناك ما يبرر اليقين حتى هذه اللحظة وليس هناك ما يبرر تصنيف الرواية فى فئة "المقاومة الروائية

النسائية للقهر الذكوري". ربما لا تكتفي "شهرزاد" في الرواية بمجرد إلهاء شهريار عن قتلها بل تتجاوز ذلك إلى مساءلة الأوهام التي أحاطت بها و ما زالت و الأطر التي سجنتها ومازالت و المرايا التي تشوهها أو تؤلهها و لا تعكس حقيقتها في كل الأحوال.

الحكاية :

هذه رواية تستعصي على التلخيص. هي رواية مسكونة بالقلق تخرج منه فترتد إليه. قلقها قلق وجودي شامل إنساني أخّاذ. سوف نظلم الرواية ظلماً فادحاً إذا اعتبرناها مجرد معالجة أخرى لمسألة المرأة و هي تعاني وضعاً اجتماعياً وتاريخياً وإنسانياً و ثقافياً يتسم بالقهر والتسلط الذكوري عليها مما يشعرها بالضعف والدونية و التهميش- مع أنها تنطلق من هذه النقطة. إن "شهرزاد" القلق السري تفتح سرداب الحكايات وتضخ الدماء في الأساطير المنسية التي شكلت جزءاً كبيراً من الوعي الإنساني فيما يتصل بوضعية المرأة و علاقتها بالرجل وبالعالم ؛ تضيء شموعها في دهاليز التاريخ والخرافة والموروث و اللاوعي و الحلم ؛ تحاول أن تخترق الضباب الذي "يسربل النساء". لا تصل إلى بر أمان تقليدي أو نهاية سعيدة كلاسيكية لكنها لا تفقد شيئاً من صلابتها بل تصهرها نار التجربة و الرحلة و معارج الروح فتولد بعد كل إخفاق من جديد من رماد كرماد العنقاء.

تنقسم الرواية إلى قسمين أساسيين: **تلك الحكايات الأولى و الفرار.** في القسم الأول أحد عشر مشهدا سردياً مركباً يتخللها اقتباس من موسخوس: "معلم الطرقات الغريبة هو الحب..." يتبعها جزء عائشة ثم عائشة وآمنة ثم الشيخ مسعود

و صفية ثم شهرزاد و عائشة يتبعه غبش المخاض ثم من أرشيف الحالة ثم النهايات الأولى. يبدأ القسم الثاني - بعد مفتتح عن "تفاحة الغواية" التى تمسك بها "شهرزاد" و تشحذ جسدها كله للفرار - بمسخ الآلهة الذى يضم خمسة مشاهد سردية ثم خط الاستواء الذى يضم عشرة مشاهد. يبدأ بعد ذلك خط الجليد باقتباسين من سفر سومر وأسطورة يونانية ثم الدائرة المسحورة التى تنقسم إلى سبعة مشاهد تتخللها مقولة عن اليوتوبيا و"الضباب الذى يسربل النساء". يبدأ خط المتوسط بمقولة "المهم أن لا نتحول إلى لعبة أنفسنا!" يليها اثنا عشر مشهداً. ثم يتشابك الجليد و المتوسط و الاستواء فى تشابك الخطوط الذى يستهل بالفاتحة النصية التالية: "حين أدركت أن لذبذبة الصوت معنى قررت أن: أتحدث، أنفعل و أصرخ، فلم يبق لدى فى هذا المكان سوى ذلك" و تتلوها خمسة مشاهد سردية. تنتهى الرواية بجزء الليل البهيم الذى يضم خمسة مشاهد أخرى ويبدأ باقتباس من توقيعات سيوران.

فى تلك الحكايات الأولى تأسيس لشبكة العلاقات التى تنتمى إليها "شهرزاد". هى "مجرد امرأة و نافذة" (ص ١٢) يتفتح وعيها على واقع مرتبك مُربك: "فى مثل هذا السكون تسمعين الهسيس المعتاد لبوح خاص يتسرب من فم الشيخ مسعود ومنه إلى جسد امرأة تتمدد قربه، و قد قيل، أو هكذا وجدت، أنهما بالنسبة لك أب و أم" (ص ١٢). يلفتنا فى الشيخ "مسعود" قلة اكتراثه بابنته التى "تقترب من العشرين و لم يتقدم إليها أحد" لأنه يداريها "كالخبيئة، كصندوق الأسرار" (ص ١٣) و تبريره ذلك لا يرد الأمر إلى مجرد التقاليد بل إلى "نواميس" كونية

ملزمة. ها نحن أولاء مع نموذج للانفصام بين القهر والجدية فى العلن و العربدة والانفلات فى السر (ما أشبه "مسعود" بالسيد "أحمد عبد الجواد"!)، و على "عائشة" زوجة الشيخ المراهق وابنتهما "شهرزاد" أن تتحملا فى الحالين. ثم نلتقى الشيخ "مبروك" جد "شهرزاد" لأمها، ذلك "المترنح فى بقايا عظامه والذى يطرب دائما لصوت الأذان المتواشج مع رائحة البحر... يجلس كساحر أسطورى يقبض على الزمن و البشر" (ص ص ١٤- ١٥). الجد هو الذى اقترح تسمية حفيدته "شهرزاد" فالتصقت بحكاياته و عوالمه الغريبة و المدهشة و فتح أمامها كنز الحكايات والأساطير والخرافات فزال الحد الفاصل بين الحلم والوقع وتماهت عندها الأزمنة و توحدت مع الكائنات وأصبحت تستأنس "النبع و الشجر و السكون" (ص ١٨) و تأمن الليل.

سيكون هذا الكنز و هذه المؤهلات عدةَ "شهرزاد" و عتادَها فى ارتحالاتها القلقة فى عوالم غريبة فى بحثها المضنى عن ذاتها و معنى و جودها وفى محاولتها ترويض ما يحيط بها من غموض و دحض ما يسربلها من أوهام. كان عليها من البداية إلى النهاية أن تتمرد على القوالب و الأطر و القسمة الجائرة للحظوظ و المقامات المحفوظة واستئثار أبيها بالخصوصية والحرية دونها ودون أمها: "هو رجل وله خباياه التى لا يريد الكشف عنها لأى كان. ماذا يهمكم من أمرى ؟ ألست أقوم على شئون البيت كأكمل ما يكون" (ص ١٩). الشيخ الشبق تقوده شهوته، "سيد هو فى كل مكان" إلا مع عائشة زوجته الأولى، يجد ضالته فى صفية معشوقته التى تتمرد على دور الجارية لتصبح زوجته الثانية. "كان أول من يطأها"، "شبابها الغض

يجعلها عاشقة رائعة لعطاياه". أما هو فتبريره جاهز: "ألم تخلق النساء لمتعة الرجل و خلق الرجل ليصرف كل ما فى جيبه عليهن ... ليس عليه سوى أن يستجيب للنواميس"(ص ٢٢).

فى هذه البيئة تربت "شهرزاد" بين شجارات و انتهاك و سباب و شتائم و"تبول لاإرادي" و بحث مبكر عن الحرية: "لا تطيق ما هو مقفل و موصود" وقدرة خاصة على الكلام تقاوم بها "أسر الماء" و "الغول الضبابي" و حاو آخر، صياد آخر يطارد أحلامها "يحاول أن يشدها للقاع" (ص ٢٤) و نبوءة دالة: "ولدت غريبة وستموت غريبة و لكن بين مولدها و مماتها هواء كثير" (ص ٢٦) و تأملات عن التناقض و الصراع و الصياد و الطريدة و سحر الكلمات و الرجل الذى يعود فى "وقار مدروس بعد ارتشاف الفوضى" (ص ٢٨). لماذا يؤدى التناقض بين الذكر و الأنثى إلى التمايز و القهر؟ "هل الوجود يحمل معنى لكم و معنى آخر لنا، و هل هذا التضاد الطبيعى يستبيح تضاداً مفتعلاً فى قيمة كل منا؟" (ص ٢٩).

ويظل الحب لعبة يتسلى بها الرجل و تحترق بها المرأة لأن الرجل يستطيع أن ينسى حباً قديماً مملاً بحب جديد و كلما تنفتح عين الأنثى تحاول أن ترى النور تمتلىء "بالردع و الظلام" (ص ٣٠) خصوصاً فى بيئة قروية رهن الرتابة والمحدودية كالقرية التى نشأت فيها "شهرزاد" تشترك فيها المرأة نفسها – العرافة وفتيات القرية و الأم و العجوز، لا فرق - فى ترسيخ الأوهام التى نسجها الرجل عنها وتصبح كل محاولة لإدراك الحرية و التساؤل نوعا من التمرد، و يردد "الشيخ مسعود" مقولاته السلطوية المنحازة: "النساء سلالة الأبالسة و الشياطين"

(ص ٣٦)، "مـن يملـك قلـب امـرأة يملـك أغلالهـا" (ص ٣٧)، "النسـاء كالفاكهـة" (ص ٣٨)، ويظل يترنح بين متـاعين "لصفية سطوة مختلفة المذاق ولعائشة سطوة أخرى تشبه الحبال المفتولة تجره بها حتى لو كان فى آخر الدنيا" (ص ٣٨). لم لا و هو الذكر و ذاكرة العالم "موبوءة" بطقوس فجة و خرافات عتيقة؟ مع كل ذلك و ربما لكل ذلك لن تستسلم الطريدة للصياد، للوجه الأسمر الذى يلاحقها فى أحلامها: "أراد أن يرتحل بها إلى أدغال قيعانه" (ص ٣٩) و لا لقصة حب عابرة محكومة بالفشل لأن "شهرزاد" ترفض السقوط المبكر.

تفيق "شهرزاد" من حلمها على محاولة اغتصاب طفلة و على حصار قد أُحكِم من القهر و الأوهام - "أخيلة و خرافات فإذا بها واقع منظور يتحقق.. المرأة الشيطان .. المرأة الأفعى" (ص ٤٤) - و النساء جميعهن "ثكالى"، من عائشة التى تزوجت "بئر خمر و زير نساء" و أختها آمنة التى تنقلت من مدمن إلى مقامر إلى لوطى سكير و كلاهما تعانيان ألم "الحب غير المعترف به و ذلك الكبرياء المطعون فى مواجهة عدم التحقق" (ص ٤٩) إلى صفية التى يسوقها "مسعود" "كالذبيحة إلى الفراش" (ص ٥٨) يشعر بالجوع فتباغته بسؤال فاجر "إلى أى جزء يا رجل؟" (ص ٦٠) لكنها ترفض أن تبقى الجارية المحظية "جسد عابر يرضى نزواتك" (ص ٦١)، تحقق للشيخ المتعة - "هى للولد و أنت المتعة و اللذة يا معشوقتي" (ص ٦١). هيهات أن يستوعب "الفاجر" "الوقور" "أبعد مما تحت السرة" (ص ٦٤). حتى عندما قَبِل أن يتزوج "صفية" على عائشة لم يكن مشغولاً إلا باختبار "وصفة" جديدة لمجرد أن تحل "بركة الشيخ". "أنانية ممجوجة و سطوة". من المدهش أن

تنضم "عائشة" نفسها رغم ذلك إلى العرافة و فتيات القرية و العجوز فى ترسيخ الهيمنة الذكورية و فى محاولتها قمع "شهرزاد" نيابة عن أبيها: "تقفان بعيدا عن الدائرة. يطوقهما الحصار والدائرة تومئ و لا تقترب. هكذا تبقى تومئ و لا تقترب. لماذا أخذت صوت الشيخ مسعود وتلبسته لتسيطها به. حفظت كل تعاليمه و إرثه الفج من النواميس لتراقبها به. كيف استحالت معها من ضحية إلى جلاد؟" (ص ٧٠).

تتواصل التأملات عن العقل و العاطفة ولا يندهش القارئ لتعقيب الشيخ "مبروك" عن العالم الذى يصبح بدون عاطفة المرأة "خراباً .. جفافاً و آلية تتحرك لتدفع مجرد آلات أخرى نحو الحركة" (ص ٦٦). لماذا لا يتكامل المتناقضان فى وجه الكوارث التى لا تفرق بين ذكر و أنثى - "إنه الزمن الذى يحاصرنا فى النهاية معاً.. رجالاً ونساءً دون أن ندرك حجم المصيدة التى نتحرك بداخلها.. منهمكين فى اصطياد الظواهر الجاهزة و لا التفات إلى ما هو اكثر باطنية"؟(ص ٦٧).

لا يبدو أن "شهرزاد" تبحث عن هيمنة أنثوية لكنها ترفض أن تنساق إلى رجل يقدم لها "العلف كل صباح" أو أن تعلق أحلامها على أحد أو أن تصبح مجرد "صندوق" ينتقل من ملكية أب إلى ملكية زوج وترفض الرضوخ للأفكار الجاهزة عن المرأة: "أغلب الأفكار لا تتعامل مع جوهرى بقدر ما تتعامل مع صورة الوهم الذى له" (ص ٧٧). لكن الضباب يبقى - و نحن نقرأ عن اختفاء مبروك و وحدة الوجود و الموت و الحياة - كثيفاً و يبقى "خندق العتمة يحيط بالمرأة: "حجز البنت ضرورة.. لابد أن تبقى فى داخل جحرها حتى تتزوج"، "المرأة أرض وجدت لتحرث"، "الرجل

سماء أو فأس تحرث.. مطر يزخ ماءه على التراب.." (ص ٨٩). المرأة سيئة وضعيفة خصوصا إذا كبرت. "ما هو شائن للأنثى/الأرض يسمو به الذكر/السماء" (ص ٩٠)، "الرجل ربان و المرأة سفينة" (ص ٩١)، "لا يعيب الرجل إلا جيبه"، "لها غواية الحسن و له غواية الفحولة و المال" (ص ٩٢).

كل ما يحيط بشهرزاد يدعوها إلى الفرار، إلى الخروج من "الحفرة العتيقة" التى تنتقص من إنسانيتها بغير حق وحلم الحب و الزواج يظل مرتبطاً بالقهر والقيد - "باب خشبى بمزلاج من نحاس". الحب أو الحرية. الفراشات حولها تحترق فيجاهر "مسعود" بملله من عائشة: "لقد تزوجت كيسا حشى بالبصل و الفظاظة و الإهمال و حين تغتسلين من كل ذلك لا أرى إلا طول اللسان" (ص ٩٩). و تمرض "مريم" مرضاً خطيراً بعد غدر زوجها بها و تمارس "شيخة" البغاء "لتعيش" بعد طلاقها و الصيادون يطاردون الفريسة و يلوحون "بالأنشوطة" فتقرر الفرار و قد أخذت من العصفور جناحيه ومن الفراشة ألوانها.

فى القسم الثانى من الرواية - الفرار - تنطلق "شهرزاد" فى رحلة البحث عن ذاتها و حريتها، تتبعها خرافات "اللعنة" و "الرذيلة" و "الفتنة" ومحاولات الرجل مقاومة "القوة المقلقة" للمرأة بالقهر و دعاوى النقص، يحيط بها التناقض والأغلال التى تكبل أرواح الجميع، و تتجسد فى صورة زوجة مقهورة - ليلى - وتبقى على رفضها كل حب يجردها من حريتها و تعلن عن الحب الذى تريد "حب يجئ ضمن اكتمالى و تحققي" (ص ١١٩). عندما تبلغ خط الاستواء تجد عالماً من "العرى" و اللذة و الغريزة: "لا قدسية ولا زجر أو منع إلا بقدر ما تتطلب الرغبة من اشتعالها"

(ص ١٢٢)، "انفلات مطلق دون قيود" (ص ١٢٤). الخير و الشر في هذا العالم ينبعان من الاحتياجات الإنسانية وحدها ويتبدى جسد المرأة رمزاً سحريا لآلهة الماضي. و تنشطر "شهرزاد" مرة أخرى لتتعاطف مع من دخل النار المستعرة "مجرداً من أسلحة الروح" فاحترق. لكن هيهات لها أن تعود أو أن تنسى "الميثاق الذى طمرته بداخلها" - و الرجل الذى احترق ما زال فى أوهامه لم تفلح النار فى صهره. لهذا لن تقع "شهرزاد" فى الشرَك: "لن يوقف صليل البحث المستعر هذا مجرد أمنية عابرة لعشق مستحيل جاء من الريح و سافر معه" (ص ١٣١). هيهات أن تعود إلى "التابوهات المتوارثة".

فى لقائها مع "رأس القبيلة" و مع العجوز الحكيمة، تطلعنا "شهرزاد" على مزيد من أسرار الحياة عند خط الاستواء. هناك تصبح الحرية تصالحاً مع العقيدة و تنسى القوانين "وجهها الصارم و البليد" و يستمع البشر إلى نداء القلب ويحفظون للطبيعة بديهيتها و تلقائيتها. فلماذا التعقيد فى عالمنا نحن و الكوارث و المصائب تقض مضاجعنا كل يوم؟ و لماذا ترتبط المرأة بالأفعى فى ثقافتنا؟ تقترح العجوز الحكيمة أن الرجل لأسباب كثيرة يخشى المرأة و لهذا عالج الخشية فى الماضى السحيق بالتأليه و فى الحاضر بالقهر و المسخ. من إلهة إلى أفعى!

تستريح "شهرزاد" من رحلتها و بعض قلقها حين تلتقى "مبروك"، الذى عاد فجأة كما اختفى فجأة و ظن الجميع أنه قد مات، و تبثه بعض تعبها: "كمن يمشى على سجادة من الشوك و المسامير" (ص ١٤٥). لم يكن "الشيخ مبروك" يتوقع لها غير ذلك ولم يكن يتوقع أن يحتفى بتمردها أحد ففى الشرق "لا أحد يحتفى بروح

مختلفة و جديدة" (ص ١٤٦). لكنها تظل ترى فيه و فى "هاجر" نموذجاً لعلاقة إنسانية مبهرة: "كائنان يهندسان العالم حولهما"، "لم يفتعل قط معى رجولته لأنه يؤمن أن الرجولة الحقيقية تكمن فى رقته و عذوبة مشاعره تجاه من يحب" (ص ١٥٤). علاقة رائعة لا يثنى "شهرزاد" عن متابعة تأملها إلا كابوس "الغزالة" يطاردها الصيادون و إلحاح أبيها أن تتزوج. سوف يعاودها الكابوس وتستحضر "أننا" من سفر سومر حين "غشها أبوها بكلماته"، لكن بعد أن تصل إلى حيث الغجر و "فطومة" التى تعيش كما يعيش الجميع عند خط الاستواء و تدخل مع "مبروك" فى رقصة مدهشة و بعد أن تصل إلى المعبد و تلتقى الكاهن و تحاوره عن تهافت البشر و "انتفاخهم الزائف". بعد ذلك يصل الطريق بشهرزاد إلى مفترق آخر و تتواصل المغامرة و النزوع نحو ما فيه مزيد من "الأضواء و الظلال".

عند خط الجليد تلتقى "شهرزاد" "كاترينا" الغارقة فى الشهوة و التى تسخر منها فتناديها "بإلهة الفلسفة" و تخبرها بما قال الكاهن عنها بعد حوارهما حيث توصل إلى أنها "مهتمة بالأمور الفلسفية". لا تنتظر "كاترينا" طويلاً حتى تطرح انطباعها عن "شهرزاد": "ربما تملكين مثلى بعض المواهب ولكنك لا تحسنين أبداً التصرف بما و هبتك إياه الطبيعة مثلما تحسنين الكلام و التنظير.. أنت فى نظرى مجرد امرأة من زجاج" (ص ١٨٥). لأنها كذلك، لم تنضم إلى "باخوسيات العصر" و لم تدخل فاترينات اللذة مع النساء العاريات بل اختارت الضفة الأخرى كعادتها. من خلال علاقة "كاترينا" بشهرزاد و "بمجنونها الروحى" الذى قرر اعتزالها و الانخراط فى "الوجد الخالص" بعد أن غرق زمناً فى اللذة تطرح الرواية بعض التعارضات

بين الزجاج والنار وبين الجليد والنار وبين الماء والطين والنور. ترى "كاترينا" نفسها من ماء وطين يتوق إلى النور لكنها - ربما لهذا السبب - لا تفلح في رد الحبيب الذى مل الخطيئة/ المرأة وقرر أن يتطهر. ولا تفلح "شهرزاد" فى إثناء الحبيب الذى قرر التنسك وقد نشأت بينها وبين الحبيبة الغارقة فى شبقها "حميمية" مردها افتقادهما معاً السلام الداخلي. لم يكن استسلام "كاترينا" للذة إلا تعبيراً عن الخواء الروحى: "نحن هنا فى هذا المكان نحب كثيرا أن نغيب فى فعل الجسد ونتوج الشبق والشهوة بأكاليل الورود ... لأننا نشعر فى دخيلتنا وفى أغلب الأحيان أن أرواحنا تائهة، أننا وحيدون ... غير قادرين على فعل الحب والتضحية... كل مشغول بذاته...لا أحد يعبا بأحد...آلة ضخمة تدور ونحن زيتها المفضل الذى تدور به" (ص ٢٠٢).

حين تبلغ "شهرزاد" خط المتوسط تلتقى سادياً شبقاً مجنوناً وزوجة مقهورة فى بيت يملاه النمل الأبيض والخوف والرجولة المفتعلة وترى بعض نساء معلقات من رؤوسهن فى حفر نارية وأخريات تخرج الثعابين "من أجسادهن وأدبارهن" لأن المرأة هى الخطيئة. هى التى أخرجت آدم من الجنة وعليها أن تنصاع "للرب الصغير" ويكفيها إذا شاركتها فيه أخرى أو أخريات "رعشة موقوتة بجدول موقوت" (ص ٢٤٢)، وهو واحد من جرذان مهمومة بمظهرها الخارجى والأكل والجنس والاغتيالات وقهر الزوجات، يرفض التليفزيون ويرى الفجور والفسق بالنسبة للمرأة فى كل ما يجاوز البيت والأطفال. كيف يتسنى للمرأة أن تكون فى آن المعشوقة والملعونة، موضع اللذة ومكمن الألم؟ ألأنها "الرحم الحاضن لبذرة

الخلق فلابد من عوائق و فخاخ"(ص ٢٤٠)؟ على كل حال، إذا كانت حواء قد أخرجت آدم و أغوته حتى يقترف المعرفة، فحرى به أن يكون ممتناً لها: "أليس ألم الكشف أبهى و أسمى من لذة مسترخية ودائمة دون طائل؟ ..." (ص ٢٣٩).

إزاء مشاهد القهر و اللعنة و الاستلاب هذه تتوهم "شهرزاد" رجلاً وسيماً وامرأة بهية ثم تعاود التأمل عن القوة عند الرجل و المرأة و تقبل الرجل التفوق الأخلاقى للمرأة و رفضه تفوقها المهنى أو العقلى . حتى الرجل الوسيم ينتظر من زوجته أن تتخلى عن عقلها حتى يدوم الحب، لكن هيهات أن يدوم الحب مع القهر و التهميش. لا يدوم الحب إلا فى مثل علاقة "هاجر" و الشيخ "مبروك" حيث يبدى هو ما علمنا عنه من قبل و تبدى هى "سلاسة فى استيعاب الآخر".

عندما تتشابك خطوط المتوسط و الاستواء و الجليد نجد أنفسنا إزاء مجموعة من التعارضات والتناقضات. فالرغبات عند خط الجليد "كامنة" و عند المتوسط "مكبونة" و عند خط الاستواء "نافرة". تخرج الرغبة عند خط الجليد من مكمنها و يتحول الجنس من "مزبلة أخلاقية" إلى واحد من "الثوابت المقدسة" فتزدهر صناعة العهر و تنفجر اللذة و تتنوع صنوف الإشباع و وسائل الإمتاع. ولا يكتفى خط الجليد بتصدير المتعة إلى العالم بل يصدر كذلك العنف والدمار و الاستعمار. عند المتوسط يختبئ الدفء "غصبا عنه" و يخفى إدعاء الوسطية ميوعة و تردداً بين القيد و الانفلات، بين الوقار فى العلن و الفوضى فى السر.

تحط "شهرزاد" رحالها عند الشيخ "مبروك" لكن رحلتها لم تنته بعد فالضباب لا يزال كثيفاً مع أنه ينقشع بين لحظة و أخرى. لا سبيل إلى زواله إلا بالرحيل نحو

"شمس" المعرفة. اختارت "ابنة الترحال" أن تكون وحدها و قطعت شوطاً طويلاً نحو التحقق، لكن الغزالة ما زالت تفر أمام الصيادين و ما زال احتمال الخطأ و العودة دون وعى إلى البداية قائماً و الخيول لم يكتمل انفلاتها و انعتاقها و الموت مازال يطارد حرية الكلمة. فى كابوس أخير تقع الغزالة فى يد الصياد حيث تعود "شهرزاد" لتجد أخوتها ينتظرون إراقة دمها حتى "يسلم الشرف الرفيع من الأذى" وتبقى سنن الآباء و نواميسهم. لم تستسلم هى فى لحظة امتحانها الأخير لإغراء الاعتذار و طلب العفو فكان مصيرها إلى النار "ليصونوا باشتعال جسدها المحترق فطنة الأجداد المتوارثة"(ص ٢٠٨). غير أن النار لم تلتهم إلا الجسد بينما أعلن طيفها فراره للمرة الأخيرة من أسر الخرافة و التابوهات. و بعد أن ينتهى الكابوس يحملها الشيخ "مبروك" إلى "الجبال العالية وسط الظلام". كانت النار تمحيصها الأخير و بالنار اختبار الذهب و النفوس النبيلة والأرواح المحلقة.

الحكى :

تمثل رواية **القلق السرى** فيما يتصل بآليات الحكى و تقنياته استمراراً له نكهته المميزة للتجريب و الحداثة فى الرواية العربية وذلك من خلال التماهى مع نصوص من أجناس خطابية أخرى و التفتيت و التشظية و المشاهد المركبة وتعدد الضمائر و انشطار الأنا المتكلمة/ الساردة و تحول بؤرة السرد و تعدد الطبقات النصية و اللغة الشعرية المتفجرة التى تخلق ما لا حصر له من آفاق دلالية. يمتزج فى البنية السردية للرواية الواقع بالحلم و الكابوس . والنبوءة بالخرافة، والأسطورة بالخيال . و الموروث الشفهى بالسرديات المكتوبة وتتعدد فيها النصوص و تتوالد، و

يمتزج زمن السرد بزمن الحكاية. الحكاية التى تدور فى زمن السرد الواقعى حكاية قديمة جديدة عن قهر الأنثى و احتجازها و تعدد الزوجات و النواميس الذكورية و الزواج المبكر و طقوس الاحتفاء بالذكر وغير ذلك مما ورد فى التلخيص المخل فى الجزء السابق من هذه القراءة. أما الزمن الأسطورى فيمتزج فيه المحكى بالمسرود داخل النص ويؤسس لامتزاج تاريخ الوقع مع "جغرافيا الوهم" (١) و منهما تتشكل الطبقة النصية الكنائية فى الرواية.

ومن خلال تراكب هذه المستويات ، وامتزاج الواقعى مع الأسطورى مع الكنائي، و من خلال التعارضات و التقابلات الدالة، تتشكل معالجة الرواية الفريدة لعدد من القضايا الثقافية الإنسانية، وإعادة كتابتها الاستعارية للواقع الإنساني، لأننا نقرأ وراء قصص "النساء الثكالى" عذابات شهرزاد التى لم تنقطع وسعيها نحو التحرر و التحقق، و فى فرار "ابنة الترحال" تشوقاً لإماطة اللثام عن الحقيقة الغائبة و تمزيق الضباب الذى يحيط بها و بوجودها، ونقرأ فى بنية الرواية التكرارية تناسخ الأساطير و الأوهام و الخرافات الذى يؤكد أن التاريخ يعيد نفسه وكذا المسخ و التقديس ونقرأ فى تجليات الذكورية فى الرواية نزعة أنثوية للتمرد والتحرر و نقرأ تحت الغلالة الكنائية عن ثقافات ثلاث متمايزة: عن تلقائية الطبيعة و تحررها من لمسة البشر غير الحانية عند خط الاستواء و انفجار اللذة عند خط الجليد و القمع و الميوعة عند خط المتوسط.

---

(١) شاكر عبد الحميد: "جغرافيا الوهم، وتاريخ المكان - قراءة فى رواية **هاتف المغيب** لجمال الغيطاني". نزوى، العدد الثاني، يناير ١٩٩٥، ص ص ٦٢-٧١.

طبقات النص :

تفصيلاً لما سبق، نتوقف مع الطبقات النصية فى الرواية و نستخدم مفهوم الطبقة النصية كما استخدمه يقطين (٢٠٠٠) [١] للكشف عن البناء الروائى القائم على تعدد المستويات والتجارب فى غياب البناء التقليدى للقصة المحكمة ذات البداية و الوسط و النهاية. نستطيع أن نتبين ثلاث طبقات نصية فى القلق السرى و هى الواقعى والعجائبى و الكنائى. هذا بالإضافة إلى طبقة بينصية تتمثل فى الاقتباسات والاستشهادات التى تحويها الرواية.

الواقعى :

وهو الذى يهيمن على جزء كبير من القسم الأول من الرواية و يتعلق بالواقع الذى نشأت فيه "شهرزاد" – ميلادها و تسميتها و أسرتها، و فيها أبوها الذى يمثل الطبيعة المنفلتة و القهر الذكورى فى أوضح صوره و أمها التى رضيت القهر مع ازدرائها لمن يقهرها، و الطقوس الذكورية التى أحاطت بها و محاولات تزويجها وهى بعد فى التاسعة و زوجة أبيها صفية العشيقة التى تحولت إلى "ضرة" و جدها الشيخ "مبروك" الذى لم يقع فى شرك الوهم أو الادعاء. هذا الواقع هو الذى يستفز الرغبة فى الفرار سعياً إلى التحرر والتحقق ولذلك فهو المبرر السردى المنطقى للقسم الثانى من الرواية. إضافة إلى هذا الارتباط النصي، ترتبط الطبقة النصية الواقعية ارتباطاً موضوعياً ببقية الطبقات من خلال تحول الأساطير إلى واقع حى أو على الأقل من خلال تأثيرها فى وعى البشر و من ثم فى سلوكياتهم و مواقفهم.

---

(١) انظر سعيد يقطين فى هوامش مقدمة الكتاب.

العجائبى :

ويشمل الأحلام و الكوابيس و النبوءات و الكائنات الغرائبية و الرؤى والأصوات التى تأتى من خارج هذا العالم المحدود الذى نعيش فيه و التحولات ونماذج التناسخ من الواقعى إلى الأسطورى أو الخرافى - "أسطرة" اليومى وا لمألوف وتجسيد المجرد و الأسطوري. تعبر هذه الطبقة النصية - كما يقترح يقطين - عن رغبة الروائية فى النبش فى الأسطورى و الخرافى ليتحول من النسيان، أو الذكرى الى "السرد" أو الرواية، لأن الرواية تظل لها قدرة خاصة و مميزة على كتابة الذاكرة وتسجيل ما جرى.

من أمثلة العجائبى فى الرواية ذلك الحلم الذى يتكرر و ترى "شهرزاد" فيه غزالة يطاردها الصيادون: "الشيخ مسعود يفور وجهه بالحنق و القتامة. ما أن لمح الطريدة حتى تناثرت إشارات غضبه من لولبية حركاته غير المتزنة، يمسك بيده بندقية قديمة، كان قد أورثها جده الأكبر لأحفاده فآلت إليه دونهم. قيل إنها لا تخطئ ضحيتها مهما كانت المسافة الفاصلة، تدربت يداه عليه منذ الصغر، و هو يخرج مع جده فى رحلات الصيد كل بضعة شهور. مرة جاء بغزالة، تشبه وجه امرأة مثلومة" (ص ١٥٦). كذلك يتكرر الحلم الذى يحاول فيه أحدهم أن "يشدها للقاع، و هى تمسك بوجه الفضاء و تقاوم الانديا ح المرعب نحو الداخل" (ص ٢٤).

هذان الحلمان / الكابوسان يعبران عن خوف "شهرزاد" من الوقوع بعد فرارها فى مصيدة أهلها و ما يستتبعه ذلك من الويل و الثبور و العقاب الفظ القاسى و كذا خوفها من الاستسلام لإغراء الحلول السهلة حين تتنازل عن حريتها

مقابل حياة هادئة و قهر محتوم و حب قد لا يدوم. وما أبلغ التعبير بالاستعارة التمثيلية عن توارث البطش و التنكيل بالأنثى وقمعها على يد جماعة الذكور من جيل إلى جيل حتى يغدو ذلك جزءاً مهماً من تنشئتهم الاجتماعية.

من ناحية أخرى تحفل الرواية خصوصاً فى قسمها الأول بعدد من النبوءات منها ما قالت العرافة للشيخ مسعود: "فى بيتك فراشتان، فراشة ستبقى والأخرى ستطير" و "جحيم الأولى لن يهدأ و سكون الثانية لن يدوم" (ص ٢٠)، و ما قالت لعائشة عن ابنتها: "إنها كالدراويش يا عائشة. ولدت غريبة و ستموت غريبة ولكن بين مولدها و مماته هواء كثير" (ص ٢٦). لم يدرك الشيخ "مسعود" معنى النبوءتين لكنهما تحققتا فبقيت فراشته الأولى "عائشة" زوجته الأولى و طارت ابنته "شهرزاد" لكن جحيم "عائشة" لم يهدأ ولم تقنع "صفية" بحياة الجارية المعشوقة كما رأينا. وقد ولدت "شهرزاد" غريبة مسكونة بالحكايات ورثت الكثير من جدها الأسطورى و ظلت غريبة حتى النهاية و امتلأت حياتها بالاضطراب و القلق والترحال. هكذا تمهد الرواية لغرائبيتها التى سوف تترسخ فيما بقى منها و تثير فضولاً و اندهاشاً لدى القارئ و تلقى ببعض بذور السرد التى ستنمو فيما بعد.

من تجليات العجائبى فى الرواية كذلك تلك الكائنات الخارقة للمألوف وتلك الشخصيات التى تقف على حدود الأسطورة و منها الجد "مبروك" الذى يتجاوز الممكن والمحدود و يجترح الكرامات و يأتى بالمعجزات و يتناسخ فلا يختفى إلا ليظهر من جديد ؛ يحتفظ بين أهل القرية "بمكانة عالية و جانب مهيب" (ص ٣١) لكنه يبقى قريباً منهم ؛ "وحده تطل لعينيه ذات البيوت أشباحاً نائمة

دون أن تغويه يتوجس به الطريق و تلتمع السماء فى وجهه بنجومها النائية. يشع القمر فى دمه و كأنه رفيق رحلة طويلة اعتادا قطعها معاً. منذ أن ماتت الجدة وهو وحيد يمضى الأيام فى سرد غرائبه" (ص ٤٤)؛ "يعقد الصلات مع الجن والعفاريت و يتقمص أجساد الطيور و الحيوانات. و يزيد البعض أنه يتوحد مع الشجر فى الطريق فلا يعود يراه أحد ..." (ص ٨٣)؛ و هو حكاء ملهم و راو يمسك بتلابيب الخيال و يحرك العالم من حوله و يؤمن بوحدة الوجود و التناسخ و يمارس التخاطر مع هاجر التى يبدو أنها حلت محل الجدة بعد موتها. وهو فى تباين واضح مع الشيخ "مسعود" فى وقاره الزائف و قمعه لكل ما يحيط به من "فراشات" و فى كل ما تحفظه ذاكرته الموبوءة من مقولات وخرافات عن المرأة.

"شهرزاد" من سلالة الشيخ "مبروك"؛ تعرف لغة الطير و الشجر و تتوحد مع الكائنات و تتحول تارة إلى عصفور و تارة إلى شجرة أو فراشة أو حصان أو نهر. لكنها امتداد مربك ؛ طالما أذهلته بصمودها و تمردها و لم يخذلها قط فهو يعرف قدراتها - "إنها تذكرنى بسلالات المطلق! تنطوى هذه المرأة على كل الاحتمالات" (ص ٦٥) و يتعاطف مع عذاباتها و أحلامها. منذ ولدت "و هى موشومة بهالة لم يألفها" (ص ٣٥) و منذ تفتح وعيها ظلت ترفض أن تصبح عجينة فى يد مثال وظلت ترفض الخضوع لعروض الحب و الزواج و تقاوم الصوت/ اللعنة الذى يتبعها. تجسدت طائراً و فراشة و تقمصت غيرها من "الثكالى" و جمعها مع "كاترينا" فقدان السلام الروحى و تماهت مع الخيول التى تشتاق للفرار و مع الغزالة الطريدة و مع ذلك ظلت تقاوم إرث القهر و التهميش . وسوف نرى منها غير

ذلك فيما تبقى من هذه القراءة.وتحفل الرواية بكثير من نماذج التناسخ و التحولات الأسطورية. من ذلك ما يرد عن امرأة عاقر أتت بدواء ساحر لعله يجلب الولد فأكله زوجها فحمل و اعتزل القوم و عند مخاضه أتاه غراب يعاونه و اشترط الغراب أن يكون المولود للرجل إن كان ذكراً و للغراب إن كان أنثى. الذكر يرث التراث الذكورى و الأنثى إلى السواد و الشؤم، فأين العدل فى القسمة؟ كما يرد ذكر الذين أدمنوا الشهوة عند خط الجليد أنهم تحولوا إلى تماثيل من حجارة و ربما غابوا فى حالة صوفية و أن أحدهم تحول إلى شجرة مباركة تؤمها النساء العاقرات فتصبح الشجرة مبرراً جاهزاً لخيانة الأزواج الغافلين ومثالا رائعاً لآليات صناعة الوهم و ترسيخ الخرافة. و يرد كذلك فى خط الاستواء طرف من خبر الطبيعة التى تثور على من يتجاهلها - "قالت الريح: من لم يركب جناحى و يسافر فى السر إلى مبهمى لن أقف معه. قالت الشجر: بعثت بأوراقى و غصونى لمزيد من الصهد. من قال له أن يسخر من تعاليم الطبيعة و يندس فيها بحثاً عن لهب امرأة اشتهاها مجرد شهوة عابرة، فيما الكمون السرى للغابة كلها لا يعنى له شيئاً غير أن يختلى فيه بعض الوقت بامرأته" (ص١٢٦). فى مثل هذا السياق لا تمثل الطبيعة مجرد خلفية ملائمة للأحداث بل تمثل عالماً موازياً متداخلاً متناسخاً مع عالم البشر.

الكنائى :

إلى أين تفر "شهرزاد" من الواقع الذى يكرس القهر و اليأس و الأساطير التى توفر المبرر الفكرى و التراثى الهش لذلك القهر؟ إلى عوالم بين الحقيقة و الاستعارة، إلى واقع يتماس مع الخيال و خيال نحسبه من فرط حيويته قد تجسد من حولنا.

فى هذه العوالم يصبح خط الاستواء كناية عن الأدغال و الأحراش "الموغلة فى الفطرة" و المناطق التى لم تمسها يد الحضارة الإنسانية بعد عند نهر الأمازون وفى غير بقعة من أفريقيا و آسيا حيث "يناوش الجسد البشرى جسد الطبيعة" وفى كل الأماكن المعزولة التى "تتفيأ البدائية" حيث العرى "جزء من نسيج عادى للوجود و الحركة" (ص ١٢٢). "ملك الأحراش" ليس له من نواميس أو وصايا يتبعها "سوى قلبه و عبادة أرواح الأسلاف" (ص ١٣٢) و المرأة حرة إلا فيما يتصل بتعدد الأزواج بل هى مقدسة كما كانت فى الماضى لأنها "وراء رسوخ فعل الاستقرار" (ص ١٤٠).

من خلال ما رأت "شهرزاد" عند خط الاستواء تجد الفرصة مواتية للتأمل فى حياة البشر ممن طالتهم يد الحضارة و التمدن، أولئك الذين يعيشون فى "حرب نفسية تاريخية بين طرف أصبحت له السطوة و الغلبة ضد من رسخه فى خانة الأضعف" (ص ١٤١)، يعيشون فى ظل "أعراف مثقلة بالضبابية" و "القيود والأحكام" و "التعاليم الصارمة" و التابوهات المتوارثة" (ص ١٣٢) بينما "تنسج الحكايا من خيوطها شبكات عنكبوتية تلتف على رقاب الناس" (ص ١٣٥). تجد "شهرزاد" كذلك فرصة مواتية لتجلية بعض قناعاتها عن جوهر المرأة من ذلك ما تورد عن مجاراة المرأة للطبيعة: "لكل فصل نزقه و إلفته و مراسمه الخاصة ... تعتريها النشوة الكامنة مع بدايات التفتح، و يعتريها الذبول بعد اكتمال دورة الخصب و الولادة ... تتلون رقصاً و اشتهاءً، و تشعل من جذوة السماء الغاضبة ناراً دفينة تستعر فى جسد الآخر" (ص ١٤٩). علينا ألا نسارع بتقييم أفكار "شهرزاد" لأنها غير نهائية كما نرى عندما تبلغ خط الجليد و ألا نحاسب الروائية على تلك

الأفكار أولاً لأن النقد ليس من وظائفه المصادرة على فكرة أو معتقد و ثانياً لأنها تنتمى إلى شخصية روائية فى سياق سردى محدد و قد تقدم ذكر بعض مخاطر المطابقة بين الروائي/ الروائية والشخصية الروائية فى مقدمة هذا الكتاب.

حين تبلغ "شهرزاد" خط الجليد تجد طبيعة أخرى "منفلتة" لكنها لا تشبه الطبيعة عند خط الاستواء لأن اللذة تتحول هنا من غريزة و ممارسة فطرية متسقة مع الطبيعة إلى صناعة بالغة التعقيد. هذه حضارة "افعل ما شئت فى نفسك أو لا تفعل شيئاً": "كتابات ملونة تعلو واجهات الأوكار الجنسية اللالئة .. فاترينات بائعات الهوى تشهد ازدحاماً ذكورياً .. محلات أخرى تبيع الأعضاء التناسلية المصنوعة .. طواف يشبه الطواف المقدس .. التأوهات الصاخبة .. بحساب موقوت .. لا يهم الآن كثيراً .. امرأة وامرأة، رجل و رجل .." (ص ص ٢٥٨-٢٦٠). ليس هذا كل ما يقدم خط الجليد للبشرية فهو يقدم كما أشرنا من قبل الاستعمار و الدمار. من الواضح أن هذا هو تصور "شهرزاد" عن الغرب - أوروبا و أمريكا الشمالية - و من الواضح أنه تصور يلح على ما يتمتع به الغرب من حرية و من احتفاء باللذة و تقديس لها و ليس هناك ما يشى بتبنى "شهرزاد" هذه النسخة من الحرية و اللذة فقد ظلت فى "قفصها الزجاجي" تمسك "بصولجانها الخشبي" بينما القفص يزداد سمكاً و شفافية فى آن واحد و أرادت أن تسكب الماء "فوق جمرة النار" حتى لا تلاحقها "جذوتها" (ص ١٨٨).

و ما ابتعدت "شهرزاد" إلا لتقترب - من حقيقتها و حقيقة العالم من حولها. لذا انتهت رحلتها الكنائية عند خط المتوسط و كل ما هنالك يشير إلى أنها تعنينا

نحن فى الشرق الأوسط (الأمة الإسلامية-العربية): "المتوسط" ربما تعنى البحر الأبيض المتوسط، و ربما ترتبط بالوسطية الجغرافية بالنسبة للعالم، و ربما بمفهوم الوسطية الذى نتحدث عنه أكثر مما نمارسه و حين نمارسه نختار أسوأ ما فيه، و ربما لأننا نظل مذبذبين لا إلى خط الجليد و لا إلى خط الاستواء عند خط المتوسط مزيد من النساء الثكالى و الزوجات المقهورات و الأزواج الذين يمزجون التقوى الزائفة بالشبق و النهم و السادية و القهر - "قولى إنى سيدك، و بين تأوهات الألم و اللذة تعترف له: أنت سيدى و تاج رأسى" (ص ٢٢٥) و يضعون زوجاتهم فى مقام التقديس حتى إذا أفرغوا فيهن أو بهن - لا معهن - شحنتهم الجنسية لعنوهن، لا يهتمون فى ذلك بما يمارسون من صنوف "الاستلاب الداخلى لذوات الآخرين" (ص ٢٣٤). كل ما يشغلهم هو افتعال الوقار فى الخارج و افتعال الرجولة مع من يقع تحت سلطتهم من إناث. لا غرابة أن تنتشر فى هذا السياق حكايات الغواية الأولى و المرأة الأفعى وصور الجحيم الذى ينتظر النساء فى الآخرة و تعلو صيحات التطرف و تتعدد قوائم الاغتيالات و يصبح صوت المرأة عورة و مشاهدتها التليفزيون منكر - و فى هذا إشارة واضحة إلى تيارات التطرف و العنف الذى يرتدى قناع التدين فى العالم الإسلامى - و القراءة شيء لا تحتاجه و لا ينبغى لها و مطالبتها بشيء من الخصوصية "مس" من الجن، فعليها أن تنتظر فى الطابور حتي يحين دورها و ألا تساءل الرجل فيما يفعل.

عندما تتشابك الخطوط تختلط المعايير و القيم "دفعة واحدة"، ليس هناك من "حكمة أو حماقة" إلا بما يوافق "رغبة القائمين على الأمر" (ص ٢٦٠) لكن يبقى

الفارق بين تعريض الجليد للشمس و الهواء و الإصرار على النفاق و الوقار المفتعل، بين المواجهة المباشرة و "الالتواء و الجنون المبرقع" (ص ٢٦٣). زمن مقلوب و موت يحيط بالجميع لا فرق بين الحرية و الكبت و ليس عند رجل الدين المشغول بإرضاء "الذين فى الأعلى" (ص ٢٦٤) من علاج ناجع أو نافع. لكن "شهرزاد" و جدها "ساكن الدياجير و الظلمات و المشع بضوئه فى كل الأوقات" لديهما ما يفيد بعد رحلتها العجائبية و تطوافه الذى لا ينتهى: "الحرية فى داخلنا و هى لا تعطى ثمارها سريعاً". "ليست المسألة أن ندرك و نرى فقط وإنما أن تتغير الحال التى ندركها و نعى خللها" (ص ٢٧٠). إن الحياة أعقد بكثير مما يمكن أن يلم به الوعى فى رحلة حلمية. لكن "شهرزاد" قطعت شوطاً طويلاً و نجحت فى اختبار الاعتزال و إعادة التشكل و فى الغوص فى أعماق البشر الذين ينتمون إلى ثقافات متباينة يجمعها التشظى والبحث عن السلام الداخلى و يحركها الوهم ربما أكثر مما تحركها الحقيقة وفى الكشف عن الجذور الأسطورية لبعض التصورات الذكورية عن المرأة.

زاد (شهرزاد)

من توابع التراكب الذى يتشكل منه النص - أى اشتماله على عدد من الطبقات النصية - و من آلياته أيضا انشطار الأنا المتكلمة فى النص. و قد وردت مجموعة من الأمثلة لانشطار "شهرزاد" و تجسدها فى شخصية فراشة أخرى من "فراشات القلق السرى" فرأيناها تتوحد مع "كاترينا" تعاطفاً مع محنتها و إدراكاً لما بينهما من شبه رغم ما يبدو من تباين، ورأيناها تصبح "ليلى" التى تبحث عن حب بلا قهر و رأيناها زوجة ممنوعة من كل ما لا يناسب الانشغال بالبيت

والأطفال إضافة إلى كل ما علمنا عنها من تحولات وتناسخات أسطورية. ولأن طموح شهرزاد الحكائى كبير ومجنح، كان لا بد من تحول بؤرة السرد وتعدد ضمائره بين حميمية "أنا" وذاتيتها ودرامية "أنت" ومشهديتها وموضوعية "هو" و"هى" - فمن بعيد "تظهر الروية أكثر" (ص ٦٤)؛ وكأنها كاميرا محمولة تتجول فى المكان والزمان فتركز تارة على الشيخ "مسعود" و"عائشة" وتارة عليه مع "صفية" وتارة على الشيخ "مبروك" و"هاجر" وعلى "عائشة" و"آمنة"، دون اعتداد بخطية الزمن "فالزمن فى مثل هذه المناسبات يصبح كالعجينة يتشكل حسب رغبة من يمسك به" (ص ١٤٣) ولا بالمنطق التقليدى فى السرد لأن "الحكايات لا تعرف حدوداً، إنها حين تبدأ تنسج نفسها حتى تكتمل بما يرضى خيال من صنعها" (ص ٤٣).

وحتى لا يفقد الطموح السردى الحبك والسبك، تستعين الرواية بالتكرار على مستوى المفردات والجمل والعبارات وعلى مستوى البنيات السردية الصغرى التى يتشكل منها النص فنلاحظ تكرار التجاور بين مشاهد الواقع والدخول فى الحلم/الكابوس ثم الخروج إلى جزء آخر من الواقع مع تكرار التأملات و التعقيبات. كما تتجلى فى الرواية مجموعة من الاستعارات و"الموتيفات" motifs وأفعال السرد مما يحقق الترابط الداخلى ويربط الرواية كذلك بالتجربة الإنسانية فى عمومها وبالنصوص الأخرى التى كان لها نفس الطموحات والغايات أو ما يشبهها أو يقاربها. إن النص الروائى - كما أشرنا فى معرض الحديث عن مبادئ

النزعة الإنسانية فى مقدمة الكتاب - يشتمل على حقائق إنسانية خالدة لأن جوهر الإنسان واحد لا يتغير مع تغير اللون و اللغة و الزمان و المكان.

إن الرواية لا تكتفى بالاستعارة و الكناية على مستوى بنيتها الكبرى بل تحفل لغتها بهما و بالرمز و الإيحاء و الموتيفات التى تتكرر فتكسب النص وحدة وانسجاماً. فيما يلى عرض لأبرز هذه الاستعارات و الموتيفات و الرموز:

- **جناحا عصفور**: حين قررت "شهرزاد" الرحيل اختارت أن تأخذ من العصفور جناحيه. هنا يرتبط الطائر بالحرية والحركة و بالشمس والفصول والحياة و الموت والخلود والطموح والإبداع، و يرمز كذلك إلى الروح فى بحثها عن التحقق و اليقين و فى انفلاتها من أسر المحدود إلى رحابة المطلق.
- **الفراشة**: قررت "شهرزاد" كذلك أن تأخذ من الفراشة ألوانها. الفراشة توحى بالجمال و البهجة و كذا بالعاطفة و الضعف و الطموح، بالتناسخ و الأمل والبعث و الميلاد الجديد، و ترمز إلى الروح و توقها إلى النور و تحررها من العالم المادى. كانت الفراشة يرقة و كان بوسعها أن تبقى كذلك لكنها قررت أن تصل إلى أقصى حالات تحققها و حتى يتسنى لها ذلك تحتاج إلى أن تبقى فى شرنقة فترة حتى تستطيع الطيران. و ليس من الحكمة أن يقوم أحد بالوصاية على الفراشة فى محاولاتها الخروج من الشرنقة لأن ما تجد من مشقة و ألم فى ذلك ضرورى لاكتمال نمو جناحيها فإذا ما أُخرجت من شرنقتها قسراً – و لو من قبيل الشفقة والتعاطف - ظلت عاجزة عن التحليق ما بقى من حياتها. المرأة كالفراشة لا يمكن أن تفرض عليها

الحرية أو أن تنبع إلا من داخلها - أليس "فرض الحرية" مفارقة مقلقة و تعارضاً منطقياً فجاً؟

- **غبش المخاض** : يتجاوز المخاض فى الرواية دلالته القريبة إلى الدلالة على المخاض الوجودى و التحرر و الإبداع وانعتاق الروح كما يذكرنا بالمحاولة الذكورية لتحقير كرامة هذا الألم النبيل و اعتباره مجرد عقوبة تظل تؤديها المرأة تكفيراً عن خطيئتها الأولى حين أخرجت آدم من الجنة: "من له أن يشهد مثل هذا الوجع المقدس؟ وجع الخصب الذى استحال مع الوقت إلى فخاخ منصوبة و خرائب قادمة، تطوق رعشة الانبثاق الأول للخلق، و منها يتم انتقاص كرامة الألم وتكريس العالم الضيق لتدور فيه إلى ما لا نهاية دوران أكثر إيلاماً فى وقع الزمن و الخروج من أسر القبيلة و طوقها لا يتم إلا بالمخاض الوجودى الصعب" (ص ٦٨).

- **الماء** : هو مصدر كل شئ حى يرتبط بالتوالد و الخصوبة والحب، لكنه يرتبط كذلك بالموت والغرق و الأسر. لهذا تظل "شهرزاد" تطاردها غواية الاندياح إلى الماء، إلى حياة هى القهر و الموت و إلى نعيم زائف تغرق فيه الروح.

- **الغزالة** : فريسة مغرية للحيوانات الضارية لكنها رشيقة و مرنة و سريعة تستطيع أن تفلت و أن ترهق كل مطارديها. وهى الروح فى فرارها الدائم من المادة و أغلالها. لهذا كان تكرارها فى أحلام "شهرزاد" رمزاً للمطاردة و للقدرة على الفرار فى آن واحد.

- **الخيـول** : قد توحى بالانتصار أو الهزيمة و كذا بالغريزة و الشهوة و ربما باللاوعى و الرغبات المكبوتة و حين تكتسب أجنحة تصبح رمزاً للإبداع و الإلهام لهذا فإنها "حين تنطلق لا يهمها سوى انطلاقها" (ص ٢٩٠) و تبقى عصية على الترويض ، و من اللافت أنها تتجاور فى الرواية مع حرية الكلمة و ما يعوقها ويكبلها.
- **الباب ذو المزلاج النحاسى والبيت والأسوار والجدران** : يرمز الباب إلى التحول و الانتقال من حالة إلى أخرى، من الظلام إلى النور أو من المغامرة إلى الأمن و السكينة فى البيت ذى الأسوار و الجدران. ربما يرتبط الأمن و السكينة بالقمع و القهر و التقييد. على كل حال من الواضح أن "شهرزاد" اختارت الرحلة و المغامرة و الاكتشاف على الأمن و الراحة.
- **الأفعى** : فى الأساطير التى تسعى إلى تكريس قهر المرأة و فى نصوص "دينية" – ليست من القرآن و لا السنة لحسن الحظ – تتجسد المرأة فى صورة الأفعى بكل ما ترتبط به من نعومة خادعة و تلو و غدر و سم زعاف و خيانة غريزية. والأفعى هى الوجه الآخر للمرأة فى التصورات الأسطورية الذكورية كما ورد من قبل.
- **الليل** : مستودع الأسرار و مكمن القلق و المعادل الموضوعى للتعتيم و الوهم و الكذب و الجهل و البلادة و التخلف و القهر و السجن و كذا منطلق الارتحالات السرية فى الأحلام و الكوابيس و الوقت الملائم للقتل و الاغتيال و السلب والتخريب و هو موضع الآهات و الهواجس و اللحظات الحميمة و

مما فيه من مفارقة أنه يمكن أن يكون مناسبة لسبر أغوار النفس رغم ما فيه من ظلام دامس.

- **الضباب و الحفرة العتيقة و خندق العتمة و الذاكرة الموبوءة**: لأنها "ذاكرة" فقد ظلت دائماً "ذكورية" تحفل بالخرافات و الأوهام و المغالطات و الأساطير - التي ترقى في قدرتها على الانتشار و التخريب إلى مرتبة "الأوبئة" - عن الأنثى؛ ولأنه "ضباب" فقد ظل يحجب رؤية المجتمعات للمرأة و ما زال و لا سبيل إلى إزاحته و تفتيته إلا بواسطة "الشمس" - شمس المعرفة و البصيرة؛ و لأنها "حفرة" فهي عميقة ممتدة وعتيقة يمكن تتبع جذورها في الأساطير و الخرافات و الموروثات السردية التي يتشكل منها الوعي الجمعي للبشرية ؛ و لأنه "خندق عتمة" فهو خليط من حفرة كبيرة و ضباب كثيف.
- **كالفاكهة** : تشبيه أثير بين الرجال في حديثهم عن المرأة لأنه يعدهم بالتنوع و اللذة و بالصمت و الاستسلام لأن الفاكهة تؤكل ولا تأكل و هو إضافة إلى ذلك مبرر جيد للتنقل و الاستزادة، خصوصاً إذا أصبحت الفاكهة التي تزوجها رجل ما كيساً "حُشي بالبصل و الفظاظة و الإهمال" - كما وصف الشيخ "مسعود" زوجته الأولى. يبدو أن المرأة - خصوصاً الشرقية - قد أصبحت مهيأة لهذا الاحتمال حتى إن لم تتزوج "بئر خمر" أو "زير نساء" فالرجل بطبعه "عينه زايغة" ومن تأمن له كمن تأمن للماء في غربال!
- **"بطأها" و "الرجل ربان و المرأة سفينة" و "الرجل سماء أو فأس تحرث"**: تظل المرأة في كل الحالات الطرف الأدنى في علاقتها بالرجل، هو الفاعل

و هى المفعول بها، هو القائد و هى المقودة التى تصبح بالتعود منقادة. هو السماء و هى الأرض، هو الفأس التى تحرُث و السماء التى تمطر و هى التربة التى تُحرَث و تستقبل المطر حتى تنبت الذرية. هو - كما قرأنا عن الشيخ "مسعود" - "غيمة سوداء محملة" و"شجرة ترمى بثمار لهفتها كل يوم". وهى - كما تشعر صفية فى علاقتها به - تقاد كالذبيحة إلى الفراش. المرأة كذلك هى "صندوق" الأسرار الذى لا يجرؤ الشيخ "مسعود" أن يفتحه. لكنها - على الأقل عندما تكون شهرزاد هى المرأة المقصودة - ترفض أن تكون مجرد "صندوق" ينتقل من ملكية أب إلى ملكية زوج.

- **التحدث والصوت و اللغة**: لأنها "شهرزاد"، تعرف كيف تواجه الموت بالسرد - "و دون الباقين تملك قدرة التحدث ... تنعتق بصوتها من أسر الماء" (ص ٢٤) و تدرك ما للغة من سحر و تأثير - "لا شيء يقترح على المرء حياته مثل الكلمات. لا شيء يدخل الريبة أو يحث الخطى مثل الكلمات. لا شيء يصوغ العالم مثل الكلمات" (ص ٢٧) و تدرك أن "لذبذبة الصوت معنى" و أنها قد لا تملك إزاء ما تعانى إلا الكلمات. مع هذا لم يكن هدف "شهرزاد" الجديدة مجرد النجاة من الموت بالسرد، بل الحياة باللغة و إزالة ضباب الوهم بالحقيقة. ربما لم تكن رحلتها إلا مجموعة من المنامات و الرؤى، لكنها حققت ما يمكن للرحلة فى الواقع أن تحقق و ربما أكثر.

فى رحلتها السحرية :

هذا بعض ما تزودت به "شهرزاد". فماذا عن الوعاء الذى صبت فيه تأملاتها؟ تستخدم الرواية الرحلة - ولو على سبيل الحلم - كوسيلة للمعرفة و ارتقاء الروح ولغايات أخرى ليست اقل أهمية من ذلك منها الهروب من القهر و تعرية الواقع الغارق فى الخرافة والاستلاب وتمثيل حالات الوجود الإنسانى فى ثقافات و بيئات متباينة بما يكشف عن تشابهات إنسانية عميقة يخفيها الانحياز و الدعاية و الجهل والعنصرية و اختلاف حظوظ الأفراد و الجماعات من القوة و الهيمنة.

من منا لم يرتحل فى الواقع أو على الأقل فى الخيال؟ ارتحل آدم و حواء ونوح فراراً من الطوفان و يونس فى سفينة و فى بطن حوت و ارتحل إبرآهيم وزوجته سارة و موسى و عيسى و مريم إلى مصر وارتحل محمد عليه و على سائر المرسلين الصلاة و السلام من مكة إلى المدينة و ترك لنا قصة الإسراء و المعراج معيناً لا ينفد فتمثلتها أعمال أدبية عربية متعددة كمعادل موضوعى و إطار للاكتشاف و مقاومة الألم بالبصيرة و ارتقاء الروح إلى سماء اليقين. وقد كتب حسن العطار فى تقديمه تخليص الإبريز فى تلخيص باريز للطهطاوى "سبحان من أظهر عجائب مصنوعاته فى اختلاف أوضاع مخلوقاته ، وتباين أنواع العالم واختلاف هيئاته. يرى ذلك بعين الاستبصار من ولج البحار واقتحم القفار ، فإن السفر مرآة الأعاجيب ، وقسطاس التجاريب. وقد أودع فى هذه الرحلة مؤلفها الأديب الأريب ، والفاضل الذكى اللبيب ، ما شاهده من عجائب تلك البلاد ، وأحوال هؤلاء العباد ، ما يحرِّض

العاقل على الأسفار، والتنقل فى الأمصار، حتى يزداد بذلك علماً يقيناً، ويفوق بالإحاطة بأحوال عباده فى الزمن اليسير بما لا يدركه القاطن بداره ولو عاش من السنين مئينا" (١). لكل هذا نشأ ما أصطلح على تسميته "أدب الرحلات" وهو "الشكل الأدبى الأكثر مواءمة لتسجيل صدمات الاكتشاف الشعورية، والتعبير عن تحولات الأنا المعرفية للكاتب عبر متغيرات المكان والزمان والمدركات، والأداة المرنة لاستيعاب الوصف الجغرافى والمعلومات التاريخية والملاحظات الاجتماعية والمشاهدات الغنية وألوان المعارف العلمية المختلفة، فضلاً عن تداعيات الذاكرة التى تصل الحاضر بالماضى، ولا تتوقف عن المقارنة بين ما تراه وما تسترجعه أو تتذكره." (٢).

لا سبيل إلى حصر ما تحفل به آداب العالم من نماذج لأدب الرحلات لكنه يبقى جنساً أدبياً طاغياً من **الإليانة و الأوديسة إلى رحلات ابن بطوطة و السيرة الهلالية ورحلات جليفر و رحلة إلى الهند ومغامرات هكلبرى فن و جوزيف أندروز وعوليس إلى عصفور من الشرق و الأيام و موسم الهجرة إلى الشمال و هاتف المغيب والحب فى المنفى** و غيرها. لقد نجح أدب الرحلة الغربى فى تنميط الشرق ورسم صورة سلبية لمجمل ما فيه مأخوذاً بإغراء السحر و الشبق و الأسطورة بينما ظل أدب الرحلة العربى يركز على ما حقق الغرب من منجزات حضارية؛ فكان أن همش الغرب حسناتنا وهمشنا نحن سيئاته وهمش الغرب و الشرق ما يجمع البشر لصالح ما يفرقهم ويؤكد تباينهم.

---

(١) جابر عصفور: "الرحلة إلى الآخر – فى القرن التاسع عشر". جريدة الحياة، ٤ فبراير ٢٠٠.
(٢) المرجع السابق.

ما الذى يربط "فرار" "شهرزاد" و ارتحالاتها الحلمية بهذا الجنس الأدبى المهم؟ إن مصطلح "أدب الرحلات" باللغة الإنجليزية travelogue هو مزيج من مفردتين هما travel و monologue ، بمعنى أنه يجمع بين الانتقال من مكان إلى مكان و التأمل فيما بين المكانين من تشابه و اختلاف. قد يتم التعبير عن التأمل فيصبح نوعاً من الحوار dialogue لا "المونولوج" وفى كلتا الحالتين يحتفظ المصطلح باللاحقة logue التى تعنى هنا الحديث أو اللغة. إن الانتقال - الذى يصبح بالتكرار تنقلاً - و ما يصاحبه أو يعقبه من تأمل حقيقتان إنسانيتان جوهريتان لا تكاد تخلو منهما حياة فرد أو جماعة. ونحن فى رواية القلق السرى إزاء أوديسة "شهرزاد" من بيت نموذجى فى قهره النساء إلى أرض القبيلة إلى خط الاستواء حيث الفطرة لم تعكرها الحضارة ثم فى اتجاه مغاير إلى خط الجليد حيث الشبق و اللذة و الحرية مروراً بدائرة الشرق عند خط المتوسط حيث التمزق بين الكبت و الحرية. وفى إطار الرحلة نستطيع أن نتبين دوافع الفرار والتى تتمثل فى القهر والاستلاب و رغبة "شهرزاد" فى البحث عن ذاتها و علاقتها بالوجود و فى استكشاف ما يحيط بها من ضباب. و المعونة التى تجدها من جدها الأسطورى ومن قدراتها الخاصة على التقمص و التخيل و الانشطار والتوحد مع الوجود من حولها. و العقبات و الابتلاءات و المحن التى تشتمل عليها الرحلة و منها غواية العودة إلى الأغلال و الخوف من المصير الذى ينتظر "الهاربة" التى خرقت نواميس القبيلة. يتحقق لشهرزاد فى نهاية الرواية الانتصار على أوثان الخرافة و الوهم: فى

الكابوس الأخير يحترق جسدها بنيران القبيلة لكن روحها تفر فرارها الأخير من الاستلاب و اللعنة، و يتحقق لها و لنا قدر لا بأس به من المعرفة والاكتشاف .

رواية إنسانية

ليست رواية **القلق السرى** رواية **إنسانية** لمجرد توظيفها لإطار الرحلة بل هى كذلك فيما اشتملت عليه الرحلة و مقدماتها و ملابساتها و توابعها من حقائق إنسانية خالدة و استعارات و رموز عابرة للثقافات و اللغات و أنماط بشرية وموضوعات عابرة للنصوص و الأجناس الأدبية وقضايا إنسانية جوهرية وتناقضات و مفارقات لم تزل تفرض حضورها. القضية المحورية التى تنشغل بها الرواية هى قهر الأنثى. علينا أن نؤكد هنا أن القهر ليس حكراً على الثقافة العربية الإسلامية لا فى الماضى و لا فى الحاضر و نماذج الاستلاب و التسليع التى تحفل بها الحضارة الغربية اليوم فى الدعاية و أفلام البورنو ومواقع الإنترنت و غيرها تشهد بأن التمدن لم يؤد إلى غياب التمايز أو القهر. ربما الاختلاف فى الدرجة أو فى التجليات و المظاهر لكن قهر الأنثى وتهميشها ليس أهم ما قدمنا - نحن العرب والمسلمين - للعالم! علينا أن نؤكد كذلك أن مسألة القهر مرتبطة بثقافة المجتمعات فى مجملها فحين تغيب الحرية و تزدهر الدكتاتورية لا يبقى هناك من فروق فى القهر بين الرجل و المرأة إلا فى درجة القهر و قسوته. كذلك لم تعد المرأة المسلمة العربية مقهورة بنفس الدرجة التى كانت عليها منذ قرن من الزمان مثلاً و ليس فى ديننا الحنيف ما يسوغ للرجل قهر المرأة أو تهميشها و ليس فيه ما يجرم حواء و يبرئ آدم من الغواية. كل ما هنالك أننا كنا و ما زلنا ضحايا سوء الفهم من الداخل و من الخارج. وعلى كل حال يظل قهر الأنثى موضوعاً روائياً أثيراً لا تقتصر

معالجته على الروائيات العربيات وقضية إنسانية ملحة تعيد إنتاج نفسها فى صور شتى وجوانب متعددة.

ولأن المرأة هى محور القلق السرى، نطالع فيها مجموعة من النماذج البشرية الأنثوية والذكورية فى مجموعة من علاقات القربى والحب والزواج ومن ثم الجنس. "شهرزاد" فى توحدها مع العالم وتعاطفها مع كل ما يحيط بها فى صحوها وفى نومها السحرى وفى قدرتها على الإفلات من أشراك القهر والأوهام والخرافات و الشيخ "مبروك" فى إنسانيته الرائقة وفى دفاعه عن الحق فى التحرر مع اعترافه بما يحيط بالإنسان من قيود وقوانين وفى مساندته "شهرزاد" و"هاجر" فى سلاستها مع الآخر ثلاثة نماذج إنسانية مشرقة. ما تبقى من "الفراشات" احترق أو انبهر أو قرر الصمت. رضيت "عائشة" بحياتها مع الشيخ "مسعود" رغم ما تعرفه من فجوره ونزقه ورغم قدرتها على مواجهته بعيوبه، بل أصبحت كما رأينا تنوب عنه فى المحافظة على النواميس الذكورية واستسلمت أختها "آمنة" لإغراء زيجات فاشلة حفاظاً على ماء الوجه بعد حرمانها ممن أحبت. وقبلت "صفية" أن تكون "اللذة والمتعة" للشيخ "مسعود" شريطة أن يكون ذلك فى إطار الزواج. وانغمست "كاترينا" فى الشهوة بعد أن فشلت فى استرجاع حبيبها الذى قرر الترهبن بعد أن غرق فى اللذة زمناً. وقبلت زوجة السادى المتطرف أن تردد فى غمار لذتها أنه سيدها و"تاج رأسها" واستبدلت "باخوسيات العصر" بالبحث عن الحب الحقيقى والسلام الداخلى الغرق فى اللذة. وظلت الفتيات والنساء فى قرية "شهرزاد" تدرن فى فلك الأوهام والخرافات التى تكرس قمعهن بل أصبحن وسيلة من وسائل إعادة إنتاج تلك الأوهام والخرافات.

من خلال هذه النماذج و العلاقات ترصد الرواية مجموعة من التناقضات والثنائيات الأيديولوجية كالتباين بين الرفاهية المادية و "الراحة المتاحة" من ناحية و القلق و القتامة و التبرم من ناحية أخرى، و جدلية الحب و الشهوة، والعقل و العاطفة، و الحرية و الكبت، و الحب و الحرية، و حب التحقق و التكامل مقابل حب الامتلاك، و اللذة و الألم، و العشق و اللعنة، و الإغراق فى الشهوة مقابل الإغراق فى التنسك. وتمشياً مع موقع كل شخصية من هذه التناقضات ومع انتمائها إلى نمط إنسانى أو توجه ثقافى، يأتى الجنس تفاعلاً يحرر الجسد و الروح ويشبع القلب أو فعلاً يُستخدم فيه طرفٌ لإشباع رغبة طرفٍ آخر أو افتعالاً يمليه الروتين والواجب أو انفعالاً مجنوناً لا يمس الروح و لا يشبع حنينها. هذه ثنائيات وتناقضات إنسانية لم تقتصر على ثقافة معينة و لا على جنس أدبى دون غيره وهى عيون مازالت تكرع منها الرواية العربية، لا تسعى فى ذلك إلى بلورة حلول نهائية بل إلى طرح مزيد من الأسئلة، لأن المعرفة لا تكمن فى الإجابات النهائية الزائفة قدر ما تكمن فى التساؤل و التأمل. لا تستجدى الرواية عطفاً زائفاً على المرأة المهضومة بل تفتش فى الوعى الإنسانى عن جذور هذا القهر، و لا تدعو إلى هيمنة أنثوية بل إلى التكامل والتفاعل و تجنب نفى الآخر أو السعى إلى امتلاكه ذكراً كان أو أنثى.

ولأنها رواية إنسانية فهى عن الصراع بين الحياة و الموت، بين الحرية والقهر، بين الحب الذى لا يعنى الامتلاك أو مجرد اللذة العابرة و كل القوى التى تكرس القمع و اليأس و كل نماذج الحب المشوه المريض. وهى كذلك عن التوتر بين الواقع و اليوتوبيا و عن ضرورة إعمال العقل بحيث لا ينساق المرء أو المرأة وراء الخرافات

و الأوهام و ضرورة تحريك الحواس حتى تصبح أكثر تعاطفاً مع الطبيعة بكل ما فيها. وهى كذلك عن ضرورة السلام مع العالم و "السلاسة" مع الآخر وعن ضرورة أن نحقق حريتنا - ذكوراً و إناثاً - من داخلنا ووفق احتياجاتنا و قدراتنا حتى لا نضطر إلى استيرادها أو نبتلى بفرضها من قبل آخرين علينا. وفى ثقافتنا الإسلامية العربية الرائقة التى لم يعكرها التعصب أو سوء الفهم ما يؤكد على "إنسانية" المرأة وحريتها وأهمية التكامل لا التناحر بينها وبين الرجل و التعايش لا الصراع بيننا و بين العالم من حولنا.

رواية الرواية التاريخية

الكائن الظل لإسماعيل فهد إسماعيل نموذجا

رواية الرواية التاريخية :

".. فإن جيلاً من الكتاب فى العالم العربى يكتشفون حداثة مفقودة فى الحوليات التاريخية وأدب الرحلات ... كتب التاريخ على أيدى الغالبين الذين كان همهم الأول إسكات صوت المغلوبين.. دفاع تنويهى عن حقيقة الخيال ضد ثغرات وافتراءات وبياضات مصنفات التاريخ المسخرة من طرف أقطاب الدوغمائية الرسمية ومحررى برامجهم الثقافية..."

هذا بعض ما ورد فى تقديم خوان غويتصولو للطبعة الأسبانية من رواية (مجنون الحكم) للكاتب المغربى بنسالم حميش[1]، من خلال هذا التقديم نستطيع أن نتوقف عند حقيقة سعى الروائيين العرب إلى استكشاف أساليب روائية جديدة تحقق عروبة الرواية العربية وتستند إلى مخزون السرد الشفهى والحوليات التاريخية العربية. وقد أثمر هذا السعى مجموعة من الأعمال الروائية المهمة التى وردت إشارة إليها فى مقدمة هذا الكتاب و منها الكائن الظل لإسماعيل فهد إسماعيل[2] وهى الرواية التى نتناولها فى هذا الجزء من التطبيقات.

هذه المجموعة من الروايات تنتمى إلى ما تسميه لندا هتشيون رواية الرواية التاريخية أو الميتارواية التاريخية التى تنتمى بدورها إلى جنس خطابى أوسع وهو

---

(١) بنسالم حميش: **مجنون الحكم**. آفاق الكتابة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨، ص ص٥- ٩.
(٢) إسماعيل فهد إسماعيل: **الكائن الظل**. روايات الهلال، القاهرة، دار الهلال، ديسمبر ١٩٩٩

رواية الرواية أو الميتاروا ية metafiction . وقد قدم جون بارث تعريفاً موجزاً لرواية الرواية يقول فيه إنها الرواية التى تقلد رواية ولا تقلد العالم الواقعى (١)، على معنى أن رواية الرواية مشغولة بذاتها أكثر من انشغالها بالعالم المحيط بها(٢). أما باتريشيا ووف Waugh فتصفها بأنها: كتابة روائية تلفت النظر- بطريقة واعية ومنظمة- إلى حقيقة كونها عملاً متخيلاً فى سبيل طرح الأسئلة عن العلاقة بين القص والواقع(٣) وترى ووف أن هناك ثلاثة أنواع من رواية الرواية:

١. روايات تنتهك الأعراف السردية التقليدية كما نجد فى إعادة صياغة دور السارد المحيط بكل شيء فى رواية عشيقة الملازم الفرنسى لجون فاولز.

٢. المحاكاة الساخرة لنص سابق أو معاصر أو لجنس أدبى معين.

٣. روايات لا يمثل البعد الشارح فيها جوهراً بل عرضاً يتجلى فى محاولة التوصل إلى تراكيب لغوية بديلة أو الإيحاء بالصيغ التقليدية من خلال لفت انتباه المتلقى إليها (٤).

وتتسم رواية الرواية بخصائص أسلوبية عامة يمكن إيجازها فيما يلى:

- تعتمد رواية الرواية على التناص والتضمين من خلال الاقتباس أو الأسلبة أو المحاكاة الساخرة أو تحليل الأنظمة السردية واستلهام التراجم وما إليها.

---

(١) تجد هذا التعريف فى:
Currie, M. (Ed.) (1995). Metafiction. New York: Longman, 1995, p. 161

(٢) لابد أن هناك بعداً روائياً شارحاً فى كل رواية، إلا أن هذا البعد يتحول إلى عنصر مهيمن واضح فى الرواية (التاريخية) الشارحة: بهاء الدين محمد مزيد: خالتى صفية والدير بين واقعية التجريد وأسطورية التجسيد. الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٥.

(3) Waugh, P. (1984). **Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction**. London: Methuen, p. 2.

(4) Ibid. p.

- تنتهك رواية الرواية تقاليد السرد من خلال تدخل المؤلف للتعليق على الرواية أو إقحام نفسه بين شخصياتها أو التوجه إلى القارئ بطريقة مباشرة.
- تستخدم رواية الرواية تقنيات غير تقليدية من خلال التخلى عن الحبكة التقليدية وترك الإيهام بالواقعية وتحويل الواقع إلى مفهوم جدلى مشكوك فيه[1].

من خلال ما سبق، تسعى رواية الرواية إلى تعميق فهم المتلقى بأسس البناء السردى وإلى مشابهة العالم المعاصر فى أهم توجهاته المعرفية والأيديولوجية – فلم تعد الحقائق مطلقة كما كانت من قبل- وفى تحوله من الحداثة إلى ما بعد الحداثة ، وهو تحول دراسة المعرفة والإدراك إلى دراسة الكينونة والوجود، من التساؤل حول كيفية معرفة وفهم العالم إلى التساؤل عن طبيعة العالم وتكوينه وأنواعه وعما يحدث عند سقوط الحدود بين هذه الأنواع . وهو كذلك تحول من مفهوم السارد المحيط بكل شيء الذى تحركه أصابع المؤلف الخفية إلى مفهوم السارد القلق المشوش والكاتب الإنسان الذى يعانى وجع الكتابة و يسعى على تواصل مع المتلقى و النص.

أما **رواية الرواية التاريخية** فتصفها هتشيون[2] بأنها نوع من روايات ما بعد الحداثة يرفض إسقاط قيم ومعايير الحاضر على الماضى ويؤكد على خصوصية

---

(١) المناقشة التالية مأخوذة أساسا من :
Hutcheon, L. (1988). A Poetics of Postmodernism. New York: Routledge.
(2) D. Strinati, D. (1995). An Introduction to Theories of Popular Culture. London and New York: Routledge, pp. 225- 226., and Hutcheon, Op. Cit., pp. 108-110

وتفرد كل حدث ماض عما سواه من أحداث ويؤكد كذلك على الاختلاف الجوهرى بين الحدث والحقيقة حيث تصبح الوثيقة علامة على الحدث الذى يتحول على يد المؤرخ إلى حقيقة. يتأسس تحليل هتشيون على معطيات نظرية بعد حداثية مهمة منها أن الرواية والتاريخ لا يستمدان تأثيرهما من تقديم حقائق موضوعية بل من السعى إلى مشابهة الواقع وأنهما فى نهاية الأمر تشكيلات لغوية لا تتسم بالضرورة بالشفافية على معنى أن العلاقة بين اللغة والعالم فيهما ليست مباشرة أو أحادية الاتجاه دائماً، وكذلك أن كليهما يكرع من معين النصوص الأخرى ويعتمد على التناص الدقيق(١) والمحور، الاضطرارى والاختيارى ، لتحقيق غاياته السردية. إن رواية الرواية التاريخية تنتمى فى مجمل خصائصها إلى الرواية بعد الحداثية فى رفضها اعتماد حقيقة واحدة مطلقة، وفى اعتبارها إعادة كتابة الماضى وتمثيله نوعاً من مساءلة هذا الماضى، وفى انشغالها بلغتها وبنائها السردى وفى خروجها على التقاليد الروائية الموروثة واستخدامها الكولاج والإحالة إلى غيرها من النصوص وفى تعدد الأصوات وتداخلها فيها وغير ذلك من خصائص تميز قص و ثقافة ما بعد الحداثة (٢).

---

(١) الموسوي، محسن جاسم: انفراط العقد المقدس: منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٩م، ص١٥. وقد ترجم الموسوى مصطلح historiographic metafiction إلى "ماوراء الرواية المؤرخة" وترجمه أخرون إلى "رواية الرواية التاريخية" و"ما وراء الرواية التاريخية" و"الرواية التاريخانية الشارحة" المهم أن تحافظ الترجمة على فعل الكتابة المتضمن فى مصطلح historiographic وعلى معنى "رواية عن الرواية" فى مصطلح metafiction. "البارودبا التناصية" هى استلهام نص سابق أو متزامن فى سبيل محاكاته محاكاة ساخرة أو تهكمية أو مجرد إعادة صياغة وفق أهداف النص اللاحق، انظر مصطلح parody فى :

Abrams, M. H. (1993). A Glossary of Literary Terms, 6th ed. New York: Harcourt Brace college publishers, pp. 130ff.

(2) Philippe Lane, P. (1992). La Peripherie du Texte. Paris: Nathan.

ومع ما بين **الرواية والتاريخ** من تشابه تظل لكل منهما خصوصيته، كما تظل هناك مسافة بين الرواية التاريخية historical novel ورواية الرواية التاريخية. فالرواية التاريخية تقدم بطلها أو بطلتها بوصفه/ بوصفها نموذجاً أو نمطاً وتستوعب المعلومات التاريخية وتصوغها بما يعطى إحساساً بقدرتها على الصمود لاختبارات الصدق والكذب. فى رواية الرواية التاريخية لا تحدث تلك النمذجة والتنميط، بل نجد طرحاً للتساؤلات حول مصداقية التاريخ نفسه وكيف نتعامل معه، كيف يصل إلينا الماضى وما الذى يصل إلينا منه؟ فى الروايات التاريخية/ التاريخانية الشارحة ليس هناك ما يمكن أن نجزم به فيما يتصل بأحداث الماضي، أما فى الرواية التاريخية التقليدية فإن هناك تفسيراً معيناً يطرحه المؤلف عن الماضي.

تؤكد رواية الرواية التاريخية كذلك على الطبيعة البينصية *(intertextual)* من خلال المحاكاة الساخرة. إن الرواية والتاريخ معاً من أبرز نماذج التناص التى عرفها الجنس البشرى. ليست هذه مقولة جديدة فيما يتصل بالتاريخ. لقد أسرف العرب فى تجاهل همزة التأريخ (فعل السرد)، وفى تجاهل العوامل الإنسانية التى يتشكل من خلالها هذا الفعل، ونتج عن هذا ما أشرنا إليه من قبل من التعامل مع النصوص التاريخية بوصفها موضوعية مطلقة غير متحولة مجردة من الدافعية ومن الأيديولوجيا، وهى فى النهاية نصوص سردية محملة بالدافعية والأيديولوجيا غارقة فى سياق التأريخ، إذا جاز التعبير. وقد أشار الموسوى إلى فكرة هتشيون عن الهيكلية المزدوجة خلف رواية الرواية التاريخية، هيكلية يلتقى فيها التاريخى

بالخرافى، بما يتيح الانتهاك خلال العرض، فهذا النمط من الكتابة هو "ضرب من الباروديا التناصية، يتيح للمزاج ما بعد الحداثى التمظهر تدوينا فى النص"(١).

فيما يلى تلقى الدراسة بعض الضوء على رواية الكائن الظل لإسماعيل فهد إسماعيل بوصفها رواية رواية تأريخية أو رواية تأريخية شارحة تستلهم التاريخ العربى الإسلامى بطريقتها الخاصة.

الكائن الظل ... مداخل

حين نجاوز العتبات الأولى للرواية، توقفنا إشارة للمؤلف تحتل صفحة كاملة، إشارة مرجعية يحدد فيها ما استعان به من مراجع: حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى لمحمد رجب النجار وأشعار اللصوص وأخبارهم لعبد المعين الملوحى، مع تعليق نصى شارح (ميتانصى): "نادراً ما يجد كاتب رواية ما نفسه ملزماً بذكر مراجع استعان بها لكتابة نصه" (ص٥). كيف يمكن أن تتحقق المصالحة بين الإشارة المرجعية والتعليق الميتانصى الذى يرد فى بدايتها؟

لأن الرواية - أية رواية - ليست أطروحة أكاديمية ولا كتاباً مدرسياً، ولأنها لا تتخذ من المطابقة بين ما يرد فيها وبين الواقع التاريخى المجرد الموضوعى - إذا كان هناك واقع بهذه الصفات - مبرراً لوجودها ولأنها فى ذاتها حدث لا مجرد تدوين لأحداث، لا تجد نفسها ملزمة باتباع مناهج التوثيق العلمى. لكن لأن **الكائن الظل** تتخذ من التاريخ موضوعاً ومن إعادة قراءته/ كتابته غاية، لأنها - بعبارة هتشيون - تريد أن تعرض وتنتهك فى آن واحد، لأنها رواية عن رواية/ روايات لزم

(١) هذه هى إحدى محددات نهاية الفاتحة النصية حسب: أندرى دى لنجو: "فى إنشائية الفواتح النصية"، ترجمة سعاد بن إدريس بنيغ، نوافذ (١٠)، ١٩٩٩، ص ص ١٩- ٦٥.

التنويه والإشارة المرجعية. صفوة القول أن **الكائن الظل** ليست تأريخاً لكنها تقيم حواراً مع تواريخ وتأريخات، ليست وثيقة لكنها تنتهك فعل التوثيق وتطرح الأسئلة عن آلياته وغاياته، ليست ترجمة لكنها تطرح الأسئلة عن كتابة التراجم. إن هذه الإشارة المرجعية- إضافة إلى ما سبق- تطرح بنداً من بنود عقد القراءة بين المؤلف والمتلقى حيث تحيل الثانى إلى بعض مصادر السرد والأخبار فى الرواية كما تحدد أحد أهم ملامحها الأسلوبية وغاياتها الفنية وهو استحضار التاريخ ويبقى أمام المتلقى أن يكتشف من خلال الرواية كيفية الاستحضار وبعض غاياته.

هذه بعض غايات الإشارة المرجعية والتى تشتمل فى نهايتها كذلك على "شكر" acknowledgement لصاحبى الكتابين اللذين استخدمهما المؤلف. أما تصنيف الإشارة والشكر فكلاهما ينتمى إلى النص المحيط/ الموازى للرواية، وتحديداً إلى النص المحيط الداخلى، وعلى سبيل مزيد من التحديد فهما ينتميان إلى النص المحيط الداخلى المتعلق بالمؤلف le paratexte de l'auteur (والذى يختلف عن النص المحيط الداخلى المتعلق بالناشر كالغلاف ودار النشر وتاريخه = le paratexte editorial) [1].

المدخل الثانى إلى عالم الرواية هو الفاتحة النصية incipit التى تبدأ من الكلمة الأولى فى النص الروائى حتى "أصوات "تكتكات" متواترة مصدرها الأرفف المثقلة بالكتب". تتحدد نهاية الفاتحة النصية من خلال التحول من التمهيد إلى السرد وكذا من خلال النجمات الثلاث التى يتكرر استخدامها بديلاً للفصول

---

(1)Milly, J. (1992). Poetique des Textes. Paris: Nathan, pp. 45- 49

والأجزاء والعناوين الفرعية وكذا من خلال توافر سمات انغلاق وانفتاح [١]، في النص. فبعد النجمات الثلاث تبدأ وحدة نصية مغايرة: "ذات ليلة شتائية استضفت زميل دراسة .." (ص٦) "ذات ليلة شتائية" استهلال سردي أثير ينتمي إلى عائلة "ذات مرة"، "ذات يوم"، في يوم من الأيام"، "مرة"، "once upon a time" وهي عائلة كبيرة تشبه في مكانتها في تاريخ القص مكانة "زعموا" و "حدثني"، ومثيلاتهما في السرديات العربية التراثية. وهي هنا إيذان ببدء السرد ونهاية الفاتحة النصية.

لا تكتسب الفاتحة النصية أهميتها من مكانها الحدودي بين الرواية وما قبل الرواية. ولا من كونها عتبة مزدوجة المعنى تتجه إلى التخييل (الرواية) وإلى حقيقة العالم المحيط فحسب. لكن كذلك من مجموعة الوظائف المهمة التي تؤديها. فالفاتحة النصية تقدم تعريفاً أولياً بزمان الرواية ومكانها وشخصياتها المحورية وبعض مسلماتها الأيديولوجية ونمط الخطاب الروائي والنغمة/ الحالة المزاجية العامة المهيمنة عليه. كما تحدد علاقته بالواقع وتأخذ بيد القارئ إلى عالم السرد وتظهر بعض سمات شخصية السارد[٢]. إن الفاتحة النصية تأسيس لشروعية النص وإغراء للقارئ بمتابعة القراءة وتعريف بالأفق الدلالي العام للنص [٣].

يتحدد المكان في فاتحة الكائن الظل ببيت "لا يعدو كونه غرفة واحدة متداخلة الجدران". أما الزمان فهو غير محدد لكنة مشروط لا نعرف عنه إلا أنه فترة

---

(١) جليلة الطريطر: "في شعرية الفاتحة النصية" علامات، مجلد ٨، جزء ٢٩، ١٩٩٨، ص ص ١٤٤- ١٧٨

(٢) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر ١٩٩٨

(٣) محمد رجب النجار: حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي. عالم المعرفة، الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سبتمبر ١٩٨١، ص٦١.

سابقة على تاريخ الانتهاء من رسالة جامعية . السارد أو المتكلم فى النص- وهو سارد مشارك محورى و بالتالى ليس خارجاً عن السرد- طالب دراسات عليا ذو دخل "مشروط" يقطن سكناً طلابياً تحيط به الكتب والدوريات فى منطقة سكنية مزدحمة لا يجد إلا الساعات المتأخرة من الليل لمتابعة العمل على إنهاء رسالته الجامعية عن "بواعث العجب فى حياة أشهر اللصوص العرب".هكذا تتبدى ملامح العالم الذى توشك الرواية أن تدخله، عالم من الكتب والمراجع والدوريات، فى قلبه باحث مشغول بتاريخ اللصوص العرب، مشغول بقراءة التاريخ وكتابة رسالته والاستعداد لمناقشتها، عالم ذهنى فى مجمله، لا يربطه بالعالم الخارجى إلا الهاتف والمذياع.

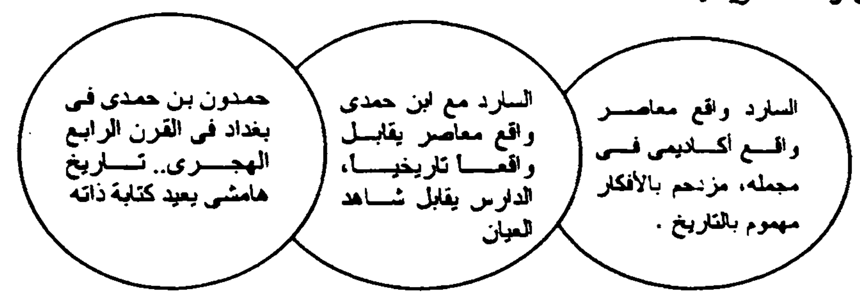
كما تظهر فى الفاتحة النصية بعض خصائص الكتابة فى الرواية كقصر الجمل وكثرة الجمل الاعتراضية واعتماد ضمير المتكلم الذى يشى بذوبان الحدود بين السارد والسرد والحدث والزمن واندماج الأحداث المروية فى روح المؤلف فيسقط الحاجز الذى يفصل بين زمن السرد وزمن السارد. ولضمير المتكلم مرجعية جوانية، يستطيع التوغل فى أعماق النفس البشرية فيعريها ويكشف عن نواياها ".ويقدمها إلى القارئ كما هى، لا كما يجب أن تكون[1]. الخطر الداهم فى استخدام ضمير المتكلم هو المطابقة القسرية بين المؤلف والسارد وما ينجم عن ذلك من إشكاليات ومشكلات سبقت الإشارة إليها.

---

(١)المرجع السابق، ص ص٦٠- ٦٣. نقلا عن مجموعة من المصادر التاريخية.

رواية روايات

الكائن الظل رواية روايات لأنها أولا تشتمل على ثلاثة أطر حكائية أساسية وهي: السارد وعالمه المعاصر- زميله وأساتذته ورسالته وكتبه... الخ ولص بغداد الظريف الشريف "حمدون بن حمدى"، الذى كان واحداً من رؤساء اللصوص المشهورين فى القرن الرابع الهجرى والسارد مع لص بغداد الشريف - واقع معاصر يقابل واقعاً تاريخياً:



كيف يلتقى السارد باللص الشريف ؟ ربما كان اللقاء من قبيل أحلام اليقظة أو ومضات اللاوعى أو مجرد مكون فانتاستيكى (فنتازى) فى السرد. المهم أنه لقاء منطقى مبرر فالسارد مشغول برسالته عن اللصوص العرب حتى درجة الوسواس القهرى، تحيط به المراجع ذات الصلة، ولامكان فى بيته/ غرفته إلا للأوراق والكتب وموضع نومه ومذاكرته لا يربطه بالعلم إلا خط تليفون لا يستخدمه إلا فى مكالمة زميل دراسته، وراديو صغير.

وهو - بحكم تخصصه- ملم بتاريخ "ابن حمدى". لكن إلمامه هو إلمام القارئ لا إلمام الشاهد، و"ابن حمدى" - بحكم أثيريته، متابع لما كتب عنه ولما حدث من بعده، لكن إلمامه هو الآخر محدود فهو لم يسمع بموسيقى الروك أو أمريكا ولم يسمع *OK*

من قبل، مع أنه يعرف ما كتب محمد رجب النجار عن حكايات الشطار والعيارين. هذه هي إحدى مفارقات الرواية، إحدى مساحات البياض التي تثير القلق وتدفع القارئ إلى التوجس من محاولة استخدام السرد في تمرير مقولات أيديولوجية قيمية.

والكائن الظل رواية روايات ثانياً لأنها تحفل بنصوص سردية متضمنة، بمشاهد من عصر "ابن حمدى" كمشهد صراع "الأمين" و"المأمون" ولجوء "إبراهيم بن المهدى" إلى بيت لص شريف وحكاية "الرشيد" و"معن بن زائدة" و"سرور" سياف "الرشيد" ولقاء "ابن حمدى" الأخير مع حبيبته "فتنة" وعلو شأن "شيرزاد" قائد جند المستكفى وحكاية "ابن حمدى" معه ومع "إسكورج" قائد شرطته وتوبة "مالك بن الريب" ومشهد وفاته والغدر بـ"ابن حمدى" والقبض عليه ثم توسيطه حيث تصل علاقة السارد به إلى حالة من التقمص . يتلازمان ويتحول السارد إلى كائن ظل خفى يتحرك فى ميدان الصناعات بحرية لا يراه أحد، ومشهد موت فتنة ثم عودة السارد إلى يقظته.

والكائن الظل رواية روايات ثالثاً لما تحفل به من أمثلة للتناص مع نصوص سردية وغير سردية أخرى، وقد لفت المؤلف نظر القارئ إلى ذلك فى الإشارة المرجعية والشكر فى بداية الرواية، فأصبح توقع التناص و التعرف عليه بنداً من بنود عقد قراءتها. من ذلك التشابه الواضح بين حكاية "ابن حمدى" فى الكائن الظل وفى حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى لمحمد رجب النجار وخصوصاً فيما يتصل بعلاقته مع "شيرزاد" والتى بدأت بتواطؤ "شيرزاد" مع "ابن

حمدى" فى مقابل خمسة عشر ألف دينار كل شهر ثم تواطؤ "شيرزاد" مع التجار والأعيان على حساب "ابن حمدى" الذى اعتقل غدراً ثم قتل توسيطاً (١) .

ومن ذلك أيضا تقاطع الرواية مع لزوميات الانضباط من تعاليم عثمان الخياط واقتباساتها المباشرة منه : "لم تزل الأمم يسبى بعضهم بعضاً ويسمون ذلك غزواً ، وما يأخذونه غنيمة، وذلك من أطيب الكسب، وأنتم فى أخذ مال الغدرة والفجرة أعذر، فسموا أنفسكم غزاة..."، "ارعوا حرمة التحية، ولا تبدأوا الأذى بمن بادأكم السلام، حتى وإن كان صاحب جاه أو غنى"، "... ما سرقت جاراً وإن كان عدواً، ولا أخليت بكريم، ولا كافأت غادراً بغدره"، "... ما خنت ولا كذبت منذ تفتيت". (ص ص ٤٣- ٤٥). وكذا الاقتباس من حيل اللصوص للجاحظ: "اللص النجيب لا يقتل إلا إذا تحقق أنه ميت لا محالة، وعليه- إن وقع المحذور- أن ينأى نافضاً يده من الصنعة مخافة المطالبة.. ولو أخذنا المحتال.. هو الذى لا يعمل إلا بإعمال عقله وابتداع وسائل تتوالد عن وسائل يقنع بها ضحيته كى ينال بغيته، وهو إلى جانب فطنته وذكائه يكون لطيف المعشر دمثاً حلو اللسان..." (ص٥٧).

من خلال هذه الاقتباسات وغيرها، تتبدى اللصوصية بوصفها صنعة أو مهنة لها تقاليدها ومراتبها وشيوخها وأدبها وكتبها وهى فى غالب الأمر ثمرة من ثمار التحولات الاجتماعية الكبرى والقلاقل والاضطرابات السياسية. وفى كثير من المعالجات التراثية ينظر إلى اللصوصية بوصفها موقفاً سياسياً يكشف عن فساد السلطة وسوء الإدارة وضياع هيبة الحكم (٢) لكن الاقتباسات تؤكد كذلك على ما فى

---

(١)المرجع السابق، ص ٥٧.
(٢)أمينة رشيد: "المفارقة الروائية والزمن التاريخي". فصول، مجلد ١١، عدد ٤، ١٩٩٣، ص ص١٥٧- ١٧٦.

حياة اللصوص من قيم أخلاقية أهمهما ترك الغدر واحترام الجار والتعفف عن اعتراض النساء واحتقار الخيانة والكذب واحترام التحية حتى من الأعداء.

والكائن الظل رواية روايات رابعاً لكثرة التعليقات والمناقشات والإشارات النصية الشارحة (الميتانصية) ومن ذلك الحديث عن كتاب حيل اللصوص: "يعتبر هذا الكتاب لدى عامة اللصوص وخاصتهم مرجعاً دستورياً لاغنى عنه". "لن تجد لصاً محترفاً شريفاً لا يحتفظ بنسخة له، يحرص عليها مثل حرصه على كرامة مهنته" (ص٢٢)، "فى كتابه... لم يكتف الجاحظ بتدوين أشهر أساليبهم وحيلهم ونوادرهم، لكنه عنى بذكر القصص والوقائع الدالة على نبلهم وشهامتهم وكرمهم" (ص٢٤)، وعن وصية عثمان الخياط للشطار واللصوص: "هو شريعة اللصوص ومرجعيتهم الأخلاقية.. عدا عن كونه ينظم علاقاتهم بعضهم البعض، حسب تراتب درجاتهم، وعراقة هذا فى حرفته مقارنة مع ذاك، مما يحفظ للمهنة كرامتها، ويقطع الطريق على الانتهازيين والمغامرين الطارئين". "ويكفينا أن شيخنا لم يترك شاردة ولا واردة مما ينتفع به اللصوص فى إتقان صناعتهم إلا وضمنها كتابه".(ص٤٣)، وعن يائية "ابن الريب" وصحة مطلعها واشتراك بنات الجن فى إتمامها بعد وفاة اللص التائب الشاعر، وعن أغنية لشادية وعن موسيقى الروك، وكذا الحديث عما ورد عن "ابن حمدى" وعصره فى التراث العربى: "لم ير له داعياً"، "أو انه أغفل ذكره" (ص٧٦)"، التبست أمور كاتبك عليه"، "خلط بين زمنى وزمن الوباء" (ص٧٧)"، "نطق الكاتب بما يمليه عليه ضميره" (ص٧٨)"، ورواية "ابن حمدى" نفسه لأحداث حياته وعصره". فى هذه المناقشات والتعليقات، نجد جدلاً وحواراً بين وعيين، وعى

يقوم على القراءة والسماع ووعى يقوم على المشاهدة، وليس غريباً أن يلوذ السارد فى كثير من الحالات بالصمت وأن يقف من "ابن حمدى" موقف المتعلم من المعلم لأنه لا يستطيع أن يجزم بصحة ما قرأ، لكن "ابن حمدى" يستطيع أن يجزم بصحة ما رأى وعاش.

رواية **الكائن الظل** رواية تاريخية شارحة لأنها - إضافة إلى كل ما سبق- تستخدم شاهد عيان مشارك فى أحداث تاريخية فى عرض وانتهاك المعالجات التاريخية لهذه الأحداث وفى تمرير مقولة من أهم مقولاتها وهى أن التاريخ ليس نصوصاً مقدسة مجردة من الدافعية والتحيز والقصور الإنسانى . يتحول المتكلم فى النص من سارد إلى مسرود له ويتحول "ابن حمدى" من سارد إلى مسرود عنه، ويتسع البيت/ الغرفة ليشمل بغداد ودمشق والصحراء ودار الصناعات وغيرها وتسقط الحدود بين الأزمنة ويتسع النص الروائى ليشمل نصوصاً متعددة ويختلط الواقع بالخيال والنص بالعالم، حتى يتحول الواقع والزمن والتاريخ إلى مفاهيم جدلية مشكوك فيها، وتتبدى الكتابة بوصفها فعلاً إنسانياً، سواء كنا نتحدث عن كتابة السارد الباحث رسالته الجامعية أو كتابة التراجم والتواريخ ذات الصلة بـ"ابن حمدى" أو باللصوص عامة، فعلاً نراه يحدث أمامنا، نعايش ظروفه وملابساته، وكأنه شريط سينمائى لمشاهد منفصلة متصلة متتابعة.

من ناحية أخرى تنتهك فى **الكائن الظل** تقاليد السرد من خلال تدخل السارد/ المؤلف للتعليق على الأحداث وعلى كتابتها. إن الرواية تحفل بما لا حصر له من تعليقات شارحة: "أعقبه سؤال محير" (ص١٠)، "... يضمر صيغة تساؤل

ودود بقدر ما ينم عن منحى اعتذار رقيق"، "تأملت اقتراحي لنفسي. تساءلت مستنتجاً" (ص١٢)، "رددها معجباً أو مشجعاً.. لا أدري"، غمغمت معتذراً" (ص١٦)، "بدرت عني صيحة دهشة عفوية لا تخلو من هامش طرافة" (ص٢٠)، "جملته - بالصيغة التي وردت بها- بدت غير مستوفية معناها" (ص٢١)، "سحر الرواية لا يتأكد باحتمالات تصديقها" (ص٨٦)، "أسرها لي واعدة حميمة. قبل أن ينتقي مفردات أمنيته..."، "أتمنى ألا يختلط حابل الحكام بنابل الحرامية فتضيع العامة" (ص١١٤).

لا تكاد تخلو صفحة أو فقرة أو حوار في الرواية من تعليق كهذه التعليقات، وهي تعليقات تعكس القيود الشخصية والسياقية على الكلام وترسخ مكانة اللغة بوصفها معادلاً موضوعياً للشعور والفكر، كما يستخدمها السارد في التوسط بين القارئ والسرد لضمان فهم الرسالة اللغوية على وجهها المقصود. كذلك تنمي تلك التعليقات من إحساس المتلقي بمباشرة التجربة ومصداقيتها، كما تمثل مقاومة للغة الباهتة ورفضاً للكتابة عند درجة الصفر وتأسيساً لأيديولوجية السارد وموقفه من السرد والمسرود له والمسرود عنه.

استحضار التاريخ

تستحضر رواية **الكائن الظل** التاريخ بمعانيه الثلاثة التي حددها بيير باريريس [١] في معرض شرحه لمصطلح historie بالفرنسية وهي:

(١) للتعرف على أهم خصائص النصوص السردية الحداثية وبعد الحداثية، انظر:
Thornborrow, J. & Wareing, S. (1998). Patterns in Language: An Introduction to Language and Literary Style. London and New York: Routledge, 1998, pp. 145-184.

١- **الوقائع والأحداث التى تكون فترة تاريخية:** مشاهد من القرن الرابع الهجرى فى عدد من الأمصار الإسلامية كما ورد فى الجزء السابق من هذه الدراسة.

٢- **الفرع المعرفى الذى يدرس الوقائع التى ينتقيها ويسميها:** تعليقات ومناقشات نصية شارحة على مصادر تاريخية تناولت القرن الرابع الهجرى وعالم اللصوص وسيرة ابن حمدى.

٣- **الحكاية المتضمنة فى الأعمال الأدبية التى تطرق ذلك التاريخ المقصى المهمش غير المسمى، غير المعروف أحياناً، أو المتجاهل عمداً فى التاريخ الرسمى:** تاريخ الأزمة فى فترات الازدهار، تاريخ الركود فى فترات التقدم. هذا الإيقاع الآخر الذى لا يقوله إلا الأدب.

إن التاريخ الذى تستحضره الرواية هو تاريخ مهمشين، من قبيل المسكوت عنه فى التراث العربى، لكنها استطاعت أن تضعه - ولو مؤقتاً- فى موضع المتن واستطاعت من خلاله أن تمرر مقولاتها الأيديولوجية عن الواقع العربى المعاصر، مع أنها فى كل مراحلها ليست تزال مشغولة بهذا التاريخ. كيف يكتب وكيف تساء كتابته، كيف ينحاز وكيف يظلم. وهى فى استحضارها التاريخ، من غير أن تقع فى أشراك الغموض المفتعل أو تهافت الدروس الأخلاقية إلا فيما ندر، واعية بمنجزات الحداثة وما بعد الحداثة. نجد ذلك فيما أشرنا إليه من قبل من أن اللغة فيها ليست مرآة للواقع، ليست مجرد وسيلة لتحقيق غاية، بل هى غاية فى ذاتها، لا تكتفى بالإشارة إلى العالم، بل تشير إلى ذاتها: لماذا تكثر العرب استخدام كلمة

"ليت"؟ (ص٩٦)، "يجدر بنا ألا نغفل تكرر كلمة "الغضا" ثلاث مرات فى البيت اللاحق، حتى يصبح عددها ضعف عدد "ليت"(ص٩٨)، هذا بالإضافة إلى كل التعليقات النصية الشارحة التى تناولتها الدراسة من قبل.

ونجد ذلك كذلك فى عدم وجود "قفلة" أو انغلاق سردى فى نهاية الرواية فكلمة "أنام" التى تنتهى بها الرواية لا تبشرنا بنجاة ابن حمدى ولا بزواجه من فتنة ولا بانتهاء السارد الباحث من رسالته الجامعية ولا بتوصله إلى إجابات نهائية عن معظم تساؤلاته. الرواية تنتهى فى لحظة بين اليقظة والنوم، بين الخيال والحقيقة بعدما تم "توسيط" ابن حمدى وبعدما انتحرت حبيبته. إن الرواية تصل إلى نقطة نهاية معقولة، لكنها أبداً لا تصل إلى نقطة انغلاق. قتل ابن حمدى توسيطاً فى الخيال بعدما يربو على عشرة قرون من قتله فى الحقيقة لكن قصته لا تنتهى، فقد يعود جسماً أثيرياً يزور السارد أو يزور غيره، وقد يدخل السارد إثر نومه فى تجربة جديدة مماثلة أو مختلفة. ولعل عدم وجود نقطة انغلاق فى نهاية الرواية رسالة تحسب لمؤلفها، لأن المعرفة الحقيقية لا تتمثل فى مجموعة من الحقائق المطلقة الجامدة الثابتة، بل فى التساؤل والشك، فى الخيط الرفيع غير المرئى بين الواقع والخيال، فى انتهاك المسلمات، لا فى التسليم بما يقبل الانتهاك، وكل بداية نهاية وكل نهاية بداية.

كما أن الرواية بعد حداثية فى انشغالها بذاتها وفى هدمها الحدود الفاصلة بين المتون والهوامش، بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، آية ذلك اجتماع "الرشيد" و"ابن حمدى" و"أمريكا" و"دار الصناعات" وجزء من أغنية عاطفية

لـ"شادية" وكتاب للجاحظ وموسيقى الروك فى نص سردى واحد. ليست الحكاية الواردة فى النص جديدة، وليست فضيلةً فيها أن تكون كذلك، فالمهم ليس الحكاية لكن الحكى. وعلى هذا فإن النص يتحدى أفق توقعات القارئ العربى التقليدى الذى تلهيه الأحداث عن التمثيل representation وتلهيه القصة عن القص والقاص. لا يقف التحدى "البريء" عند هذا الحد، بل يتعداه إلى كل ما أشرنا إليه من تمتين الهوامش وانتهاك الخطية الزمانية الواقعية وإسقاط الحدود بين الحقيقة والخيال وغياب النهايات السعيدة.

مع كل هذا لا تخلو الرواية من متعة مجانية لمن يريدون التوقف عند أبسط وأدنى درجات القراءة. متعة تشبه متعة مشاهدة قصص الجن وعلاء الدين والسندباد وبقية حكايات ألف ليلة وليلة فى أبسط تفسيراتها. لص ذكى ذو حضور طاغ يأتى من القرن الرابع الهجرى ويقيم حواراً مطولاً مع باحث ينتمى إلى نهاية القرن العشرين، يستمع إلى "شادية" وموسيقى الروك ويسأل عن موقع أمريكا ومعنى OK، ويعرض على صديقه الباحث أن يساعده فى بحثه فى مقابل أن يتدخل الثانى ويساعده فى الزواج من حبيبته. نادراً ما تعجز "المغالطات التاريخية" عن الإمتاع والتسلية.

تعقيب :

ليس فى هذه الدراسة القصيرة مقولات نهائية لا عن رواية الرواية التاريخية العربية ولا عن **الكائن الظل** . وليست **الكائن الظل** كل ما كتب إسماعيل فهد إسماعيل. **الكائن الظل** تراهن على مجموعة من خصوصيات الرواية العربية تتصل

باستحضار التاريخ ليس لمجرد إسقاطه على الحاضر، بل لطرح إشكاليات العلاقة بين الحقيقة والخيال، بين الوعى واللاوعى، بين التاريخ والواقع، بين التاريخ والتأريخ. تقتحم عالماً هامشياً مقصياً لتثير من خلاله الشكوك حول مصداقية المتن وتجاوزات الصفوة، لا تنشغل بالواقع قدر انشغالها بالنص وبتمثيل الواقع- مع أنها ليست تزال بين الحين والحين تتحرش بالواقع العربى المعاصر تصريحاً أو تلميحاً. من اليسير أن نتوقف عند دلالة استحضار لص بغداد الشريف ودلالة تكرار الحديث عن أخلاقيات اللصوص واحترامهم حقوق الجار وأن نسقط هذا على الواقع العربى المعاصر، فيما يتصل بالكويت وبغداد تحديداً. مقاربة مشروعة وتفسير محتمل، لكن ليس هذا هو كل ما فى الرواية كما أنه ليس تفسيراً نهائياً.

لقد أفادت **الكائن الظل** من منجزات الحداثة وما بعد الحداثة: فى تجاوز البنية الروائية التقليدية، وفى تجاوز خطبة الزمن وفى انكفاء الرواية على ذاتها وفى الاهتمام بالحكى على حساب – أو بالإضافة إلى- الحكاية، وفى محورية التناص، وفى اقتحام مناطق الحلم و اللاوعى وفى نهاية النهايات السعيدة، ترفض فى ذلك أن تتحول- بعبارة محمد برادة- إلى "مسكن للقلق" أو إلى محكمة أخلاقية تصدر الأحكام وتطرز التفاؤل السهل (١)". لكنها تطرز تفاؤلاً عربياً مبهجاً يكمن فى إمكانية المراجعة و إعادة القراءة و التفسير.

(١)محمد برادة: "الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين". فصول، مجلد ١١، عدد ٤، ١٩٩٣، ص ص ١٠- ٢٦.

خندق العتمة و الذاكرة الموبوءة

هوامش على كتابات سردية نسائية خليجية

حققت المرأة العربية نجاحات ملموسة و قفزات نوعية على عدة أصعدة وفى مجالات كثيرة. تتواصل انتصارات المرأة العربية على الجهل و القمع والتهميش من الخليج إلى المحيط بدرجات متفاوتة. لا سبيل إلى حصر منجزات المرأة فى كثير من الدول العربية - و لا سبيل كذلك إلى حصر صنوف معاناتها و قهرها فيها و فى غيرها. لكن هل تحقق "تحرر المرأة العربية"؟ الإجابة "لا" على سبيل القطع لا الظن، ليس فيما يتصل بالمنجزات المادية الملموسة التى لا تنكر. فهى اليوم وزيرة وسفيرة وقاضية وعضوة برلمان وسيدة أعمال وإعلامية متألقة و أكاديمية بارزة وداعية وطبيبة و مدرسة ومهندسة و رياضية. فأين يكمن الخلل؟

أولا، مازال الطريق طويلا أمام المساواة الحقيقية بين الرجل و المرأة فى شتى بقاع العالم و تحديدا فى عالمنا العربى. (فى صحيفة الخليج - ٢٠٠٥/٣/١١- كاريكاتير بليغ للفنان "هارون" تضاف فيه امرأة إلى رجل فيكون الناتج ١.٥ بدلا من ٢). ليس "قهر الأنثى" حكراً على الثقافة العربية الإسلامية لا فى الماضى ولا فى الحاضر. ونماذج **الاستلاب** و **التسليع** التى تحفل بها الحضارة الغربية اليوم فى الدعاية وأفلام البورنو ومواقع الإنترنت و غيرها تشهد بأن التمدن لم يؤد إلى غياب التمايز أو القهر. ربما الاختلاف فى الدرجة أو فى التجليات و المظاهر لكن قهر الأنثى و تهميشها ليس أهم ما قدمنا - نحن العرب و المسلمين - للعالم. علينا أن نؤكد كذلك أن مسألة القهر مرتبطة بثقافة المجتمعات فى مجملها فحين تغيب الحرية و تزدهر الدكتاتورية لا يبقى هناك من فروق فى القهر بين الرجل و المرأة إلا فى درجة القهر و قسوته. كذلك لم تعد المرأة المسلمة العربية مقهورة بنفس الدرجة

التى كانت عليها منذ قرن من الزمان مثلاً و ليس فى ديننا الحنيف ما يسوغ للرجل قهر المرأة أو تهميشها و ليس فيه ما يجرم حواء و يبرئ آدم من الغواية. كل ما هنالك أننا كنا وما زلنا ضحايا سوء الفهم من الداخل و من الخارج.

يكمن الخلل ثانيا فيما تسميه فوزية رشيد فى روايتها **القلق السرى** (٢٠٠٠) "خندق العتمة" الذى تختنق فيه المرأة - العربية خصوصا - و ذاكرتنا الإنسانية "الموبوءة". يحفل السرد العربى النسوى الحديث و المعاصر فى منطقة الخليج العربى بتمثيلات هذه الخندقة و الذاكرة الموبوءة. و قد تناول الكتاب هذه الرواية بالتفصيل. لا فرق بين القديم و الجديد، بين ما يرد فى رواية فوزية رشيد و ما يورد أبو حيان التوحيدى فى **الإمتاع و المؤانسة** (ص ١٨٥): "قدمت امرأةٌ زوجها إلى زياد تنازعه، وقد كانت سنه أعلى من سنها فجعلت تعيب زوجها وتقع فيه، فقال زوجها: أيها الأمير، إن شرّ شطرى المرأة آخرها، وخير شطرى الرجل آخره. المرأة إذا كبرت عقمت رحمها، وحد لسانها، وساء خلقها، وإن الرجل إذا كبرت سنه استحكم رأيه، وكثر حلمه وقل جهله".

و فى الأساطير التى تسعى إلى تكريس قهر المرأة و فى نصوص "دينية" - ليست من القرآن و لا السنة لحسن الحظ - تتجسد المرأة فى صورة الأفعى بكل ما ترتبط به من نعومة خادعة و تلو و غدر و سم زعاف و خيانة غريزية. و هى الأقرب "بطبيعتها" إلى الاكتئاب و الجنون. فى الإمتاع و المؤانسة لأبى حيان التوحيدى "قال ديوجانس: إن المرأة تلقن الشر من المرأة، كما أن الأفعى تأخذ السم من الأصلة" (ص ٧٩) وفيه كذلك "وقال محمد بن واسع: ينبغى للرجل أن يكون مع

المرأة كما يكون أهل المجنون مع المجنون، يحتملون منه كل أذى ومكروه" (ص ١٠٨). و هي "الشر" و "النار". في قصة **السيرك** لباسمة يونس (٢٠٠٥) تخشى الأم على ابنها عبد الله من سعاد راقصة السيرك: "عبد الله يحرق أجنحته في أتون مستعر. هذه الأفعى تلف ذيلها حول عنقه. تمتص دماءه و ستتركه بعد أن تمل منه". هكذا تتصادى الأساطير و كتب التراث في تكريس هذه الصورة بينما يسعى الإبداع القصصي الخليجي المعاصر إلى تعريتها.

لماذا ترتبط المرأة **بالأفعى** في ثقافتنا؟ تقترح العجوز الحكيمة في **القلق السري** أن الرجل لأسباب كثيرة يخشى المرأة و لهذا عالج الخشية في الماضي السحيق بالتأليه و في الحاضر بالقهر و المسخ. من إلهة إلى أفعى! كيف يتسنى للمرأة أن تكون في آن واحد المعشوقة و الملعونة، موضع اللذة و مكمن الألم ؟ هذه واحدة من مفارقات الثقافة الإنسانية عموما و العربية خصوصا في التعامل مع المرأة. ("البنت حبيبة أبيها" لكنها تبقى عند كثيرين "فضيحة موقوتة" و عار قد يلطخ العائلة في أية لحظة. لن تسمع هذا في جلسة نقاش بين مثقفين ولن تقرأه في استبيان عن موقف الرجال من النساء).

كل محاولة تقوم بها المرأة للثورة على الأوهام التي تسربلها "هياج" و جنون. هذا ما نجد في قصة **هياج** لأمينة بو شهاب (١٩٨٣). التناقض بين عالمين ماثل في القصة على عدة أصعدة: بين عالم الرجل و عالم المرأة، بين ما قبل الزواج و ما بعده و التحول الذي حدث للزوجة، بين المرأة بوصفها داتا و المرأة بوصفها شيئا أو موضوعا. ما الذي هيج أمنة ؟ ما الذي يحرضها على "الخروج" على "نواميس"

الحياة ؟ ربما لأنها اكتشفت "بانزعاج أن ثروتها الوحيدة هي **قامتها الريانة وعيناها الواسعتان وشفتاها المكتنزتان**، و أنهما لا شيء غير ذلك، هذه الصفات ارتاح إليها ... رجلها، الطائل الثروة، وكانت السبب في جلبها ذات يوم من عالم فريج السماكين في شرقي المدينة، ذلك الحي الحاد الرائحة الزاخر بأنواع الحرمات كما بالفرح الجماعي، حيث ارتحلت الى هذا الحي ذي المساكن المضيئة الشائحة بوجهها نحو البعيد والمتكبرة تكبرا أصم."

تصبح العلاقة الجسدية بين الزوج الناجح المتزن و زوجته الممتنة الشاكرة "مجرد مقايضة غير معلنة": جسد غض ندي مقابل حياة مرفهة لم تكن الزوجة تحلم بها. هكذا يبلغ الاستلاب مداه و هكذا تتشيأ المرأة حي ن تبيع أو تباع: "كانت جزءا ساكنا في محيط الأشياء الساكنة الأخرى التي تناصبها العداء: الساعات الأثرية ذات القاعدة المنتفخة". لكنها تمل ذلك كله و تكتشف خيانة زوجها فتهيج. تدرك أن "الدنيا حرة ومتحركة وتبعث على الانخراط فيها ولكن أين هي أدوات النزول إليها." رغبة التحرر ليست كل شيء، إذ لا بد من توافر القدرة على تحقيقه. و من بين أدوات الانعتاق أن تكون المرأة مستعدة لمواجهة الاتهام بالجنون والاضطراب النفسي الذي يشهره الأب أو الأخ أو الزوج إزاء "هياجها": "فشدها من ذراعها وكان يقاوم الخدر حين همس: سآخذك غدا إلى طبيب نفسي، حبيبتي".

من هذه الذاكرة الموبوءة تنبع تبريرات القمع و الاحتجاز و من توهم التفوق العقلي – و سوء الفهم السافر الفج لنقص "العقل و الدين" عند المرأة – تنبع الدعوة الذكورية إلى الوصاية العمياء على الأنثى. إن الرجل عموما و الرجل العربي –

الطبيعي غير المقهور - بشكل خاص يعشق المرأة، أو على الأقل يحبها، أما و زوجة وبنتا و أختا و حبيبة، و يتفانى في حمايتها و تكريمها، لكنه من ناحية أخرى ينظر إليها نظرة دونية ويعتبرها في غالب الأحوال مصدرا للقلق و العار. يحدث هذا غالبا على مستوى العقل الباطن و في الوعي الجماعي و يتسرب من جيل إلى جيل في الحكايا و الأمثال و الحكم و الأدب الشفهي و يطفو على السطح عند أول مواجهة أو اختبار أو تهديد أنثوي لعرش أو منصب ذكوري.

تتباين درجات و صنوف الحرص على المرأة من تجنب ذكرها أو الإشارة إليها في أحاديث "الرجال" إلى تقليص قدرتها على الحركة إلى الريبة و الوساوس و سوء الظن الذي يبلغ حدا مضحكا مبكيا في أقصوصة المسلخ لكاتبة من السعودية استعارت لنفسها لقب "عقد الياسمين": "بطنها ينتفخ .. يتكور .. يزداد حجما يوما بعد يوم ..حاولت أن تخفيه تحت ملابس فضفاضة ولكن دون جدوى .. تتجرّع ألمها بصمت تخاف أن تشي به فيفضحها ذلك الشئ الساكن في أحشائها ..!!! في المساء ..كان هناك اجتماعٌ ذكوري ضم المقربين من العائلة ..!! بعد يومين عثرت كلاب ضالة على جثة فتاة مذبوحة، فنهشت قطعاً من لحمها قبل أن يعثر عليها بعض المارة ...!! جاء تقرير الطب الشرعي كما يلي .. جثة فتاة في السابعة عشرة من عمرها قتلت، وفصل رأسها عن جسدها ..!! كتبت ملحوظة صغيرة في الأسفل .. الفتاة عذراء.. كانت تشكو من تضخم خبيث في الكبد ..!!!!" ليس هذا من قبيل الخيال العلمي أو الفنتازيا، بل هو واقع مظلم مطبق في غير بقعة من بقاع العالم العربي النائية أو المحجوبة.

وفى خندق العتمة الذى يحيط بالمرأة - العربية خصوصا - أساطير أخرى تؤكد على ضعفها الفطرى و ميلها العاطفى الذى لا يخضع لعقل و شهوتها التى تتفوق على شهوة الرجال و انقيادها و سهولة التأثير فيها بالكلام "المعسول". من هنا يتكرر ظهورها فيما لا حصر له من النصوص السردية حبيبة مغدورة - غرر بها رجل و تركها تواجه مصيرها المرعب و "عارها" الذى لا يمحوه إلا الموت أو الزواج الاضطرارى - أو حبيبة على "رف" رجل متزوج؛ مجرد باب خلفى كما نجدها فى قصة **الطرقات ليست على الباب** لليلى إبراهيم الأحيدب: "باب خلفى أنا ...! باب خلفى كل حبيبه ... باب خلفى يطرقه الحبيب وحده ولا يعلنه للجماعة ... يقدم حبيبته لنفسه ... ولأوراقه وللياليه الكئيبة!! أما هى - زوجته - فيقدمها للجميع وباسمه تتحدث دون حرج .. وباسمه تدعى إلى الولائم وتدعو إليها ... وباسمه تسمى أبناءها وحين يموت يقف إلى جوارها الجميع ... والحبيبة باب لا يطرقه أحد أو لا يعرفه أحد!!"

أغلب الظن أن امرأة فى مثل هذا الموقف لا تطمع فى الكثير: "أنا لا أطمع بالكثير.. هى أشياء صغيرة ، ولكنها تعنى الكثير لى .. كنت أريده أن يرش رمل أيامى المالح بحلو الفرح .. وان يسند تعبى على زنده .. فقط ، هذا ما كنت أريده" (انتصار السعدى: **غفوة ... تكفى**، ١٩٩٨). لكن حتى هذا القليل لا ينبغى للحبيبة. ستبقى مجرد فراشة تحترق. الفراشة توحى بالجمال و البهجة و كذا بالعاطفة و الضعف و الطموح، بالتناسخ و الأمل و البعث و الميلاد الجديد، و ترمز إلى الروح و توقها إلى النور و تحررها من العالم المادى. كانت الفراشة يرقة و كان بوسعها أن تبقى كذلك

لكنها قررت أن تصل إلى أقصى حالات تحققها و حتى يتسنى لها ذلك تحتاج إلى أن تبقى فى شرنقة فترة حتى تستطيع الطيران. و ليس من الحكمة أن يقوم أحد بالوصاية على الفراشة فى محاولاتها الخروج من الشرنقة لأن ما تجد من مشقة و ألم فى ذلك ضرورى لاكتمال نمو جناحيها فإذا ما أُخرجت من شرنقتها قسراً – و لو من قبيل الشفقة و التعاطف – ظلت عاجزة عن التحليق ما بقى من حياتها. المرأة كالفراشة لا يمكن أن تفرض عليها الحرية أو أن تنبع إلا من داخلها – أليس "فرض الحرية" مفارقة مقلقة و تعارضاً منطقياً فجاً؟

ثم إن مسألة الحرية لا تعدو أن تكون ترفا عند بعض النساء خصوصا المحرومات من الحد الأدنى من متطلبات الحياة الكريمة. من هؤلاء الشخصية الأساسية فى قصة انتصار السعدي التى سبق ذكرها. ماتت أمها لحظة ولادتها و"وزع كنزه الجمال" وتجاهلها وعدا بها "مهر الأسى" ومر بها "على محطة زوجة الأب" و"على محطات زوجات الأخوة". كانت محطاتها كلها "بلا مستقبلين". وصلت إلى محطة رجل طلق زوجته و جاء يطلبها: "حين أقبل وأمه يخطبانني، قالت أمه إنه لا يحبها. إنها امرأة وأدت معانى الحب والعفاف والطهر". هكذا يصبح نعيم أنثى جحيم أخرى و هكذا تشترك الأم فى تكريس صورة المرأة بوصفها مرادفا للخيانة والسقوط حتى تبرر لنفسها و لابنها الطلاق. لكن الرجل لا يستغنى عن زوجته الأولى فيطلق الثانية و يعود إليها تاركا الثانية مع طفلتها منه و مع مرضها و عزلتها. كان لابد أن يمر الرجل على أشلاء امرأة أخرى حتى يشعر بقيمة زوجته الأولى.

في **الفردوس اليباب** لليلى الجهني (١٩٩٨) نرى الأنثى فراشة تحترق وحبيبة مغدورة: "ها ها ها.. ألم أقل لك يا صبا؟ الحب مزبلة وأنا ديكها المؤذن؟ عامر؟ ما الذي أتى بك؟ ألم أقل لك يا صبا؟ الحب مزبلة وأنا ديكها المؤذن... ومن هذه التي معك؟ خالدة؟ ... ها ها ها.. ألم أقل لك يا صبا: الحب مزبلة وأنا ديكها المؤذن. خالدة، بالله عليك ردي علي. لا تقفي هكذا صامتة، صبا، أنا، أنا حامل. ها ها ها، ها ها ها... تخيلي أن ابني وابنك أخوان. ها ها ها.. ولكن متى عرفت أنك حبلى. البارحة تركتكما مخطوبين. أنت كذلك لعبت يا خالدة؟ ألم أقل لك يا صبا؟ الحب مزبلة وأنا.. ديكها المؤذن.... أجل مزبلة. كل شيء مزبلة."

"صبا" و "خالدة" صديقتان وضحيتان من ضحايا "عامر" حملتا منه سفاحا لكن المصير جاء مختلفا، فقد فازت خالدة به زوجا وحظيت "صبا" بالعار وخيبة الأمل والحسرة والخسارة. في الفردوس اليباب، في خندق العتمة الذي تداريه الأنوار المتلألأة والقاعات المكيفة، يتحول الحب إلى فضيحة مخزية في حالة الأنثى. أما بالنسبة إلى الرجل فحكاية عابرة ونزوة و "طيش شباب". لا نتمنى أن يأتي اليوم الذي نرى فيه الجنس مباحا خارج إطار الزواج في وطننا العربي، لكن لماذا الكيل بمكيالين؟ لماذا شرفاء وضعفاء؟ (استطراد: لماذا نلوم الولايات المتحدة الأمريكية حين تتعامل مع انتفاضة فلسطين بوصفها "إرهابا" ومع مذابح المحتل بوصفها "دفاعا" مشروعا عن النفس؟ إننا عاجزون عن العدل مع أنفسنا، فكيف ننتظر العدل من "الغريب"؟)

فـى قصـة **الرحيـل** (١٩٧٢/ ١٩٩٢) للقاصـة الرائـدة شـيخة النـاخى يـأتى الإحبـاط مـن تقاليـد لا دخل للمحـب أو المحبوبـة فيهـا. "عليـاء" تعيش فـى مجتمـع "قاس و عنيد لا يقيم وزنا للفتاة"، لكن قلبها ينفتح "للأمل المنتظر" إذ يقتحمه حب جارها "سعيد". لكن هيهات أن يوافق أبوها، "فهذا الوالد من ذاك المجتمع المتكالب على المادة، و هو يريد لابنته زوجا ثريا لا شابا فقيرا كسعيد". من أكثر مـا فـى هذه القصة بلاغة ذلك التحول الاستعارى من النور إلى الظلمة - النور الذى يتـألق حـول رسـالة الحبيـب و الظلمـة التـى تلفـ المكـان حـين يـرد فيهـا ذكـر رحيلـه ؛ نـور الحلـم وعتمة الواقـع المحبط: "و بينمـا هـى فـى غمرة الفرحـة بقـراءة أسطرها إذا بهـا تـرى الظلام الحـالك يحيط بها فجأة ليحل مكان الضياء الذى كان يلفها فيما سبق". إن التضاد فى القصة ليس بين المرأة و الرجل، لكنه بين الحلم و الواقـع، وقضيـة "عاليـة" لا تكمن فى الانعتاق من قهر "سعيد" بل فى انعتاقهمـا معا مـن قهر الوالد المادي. وربمـا يضيـع الحـب بسبب الصمت و الخـوف مـن التصريح و العيش فـى الأوهـام و انتظـار مـا لا يجـيء كمـا نجـد فـى قصـة **خيـوط مـن الـوهم** لـنفس القاصـة مـن نفـس المجموعة. فهل حققت المرأة العربيـة اليـوم مـا يبرر تجـاوز المقولة المراوغة "مـا أشبه الليلة بالبارحة!"؟

من مفردات الذاكرة الموبوءة المخاتلة كذلك الحديث عن النسـاء بوصـفهن "فاكهة" و هو حيث تنشرح له صدور الرجال - و بعض النساء - لأنه يعدهم بـالتنوع و اللذة و بالصمت و الاستسلام لأن الفاكهة تؤكل و لا تأكل و هـو إضـافة إلى ذلـك مبرر جيد للتنقل و الاستزادة، خصوصاً إذا أصبحـت الفاكهـة التـى تزوجهـا رجـل مـا

كيساً "حُشي بالبصل و الفظاظة و الإهمال" - كما وصف الشيخ "مسعود" زوجته الأولى فى **القلق السرى**. يبدو أن المرأة - خصوصاً الشرقية - قد أصبحت مهيأة لهذا الاحتمال حتى إن لم تتزوج "بئر خمر" أو "زير نساء" فالرجل بطبعه "عينه زايغة" ومن تأمن له كمن تأمن للماء فى غربال!

ترتبط بحديث "الفاكهة" تعبيرات من قبيل "يطأها" و "الرجل ريان و المرأة سفينة" و "الرجل سماء أو فأس تحرث": تظل المرأة فى كل الحالات الطرف الأدنى فى علاقتها بالرجل. هو الفاعل وهى المفعول بها، هو القائد و هى المقودة التى تصبح بالتعود منقادة. هو السماء وهى الأرض. هو الفأس التى تَحرُث و السماء التى تمطر و هى التربة التى تُحرَث و تستقبل المطر حتى تنبت الذرية. هو - كما قرأنا عن الشيخ "مسعود" - "غيمة سوداء محملة" و "شجرة ترمى بثمار لهفتها كل يوم". وهى - كما تشعر صفية فى علاقتها به - تقاد كالذبيحة إلى الفراش. و فى حكاية عروسين لباسمة يونس: "تذكرت حينما صاح الجوع فى أمعائها ليلة عرسها، وظل الآخر يلتهم ثمارها بلا تروي. خافت أن تعترف بألمها، وكان يغوص فيها بعطش ينشد الارتواء، فكبتت أنفاسها وتركت اضطرام الحريق يشعل جسدها المحترق".

فما أشبه حكاية العروسين ببعض حكايات **ألف ليلة وليلة**: "أنا جاريتك زمرد، فلما علم ذلك قبلها وعانقها وانقض عليها مثل الأسد على الشاة وتحقق أنها جاريته بلا اشتباه ..." (الليلة الثامنة والستون بعد الثلاثمائة). "زمرد" بالطبع محظوظة إذا ما قورنت بنساء لم تعرفن اللذة قط: إن تزينّ احتُقرن و هُجرن و إن تخلعن اتُهمن، و بمن يُطلب منهن كل شيء ربما فى مقابل لا شيء اللهم إلا النفقة و

"ظِل الرجل": "دائما وأبدا كنا غريبين رغم القرابة والتى لولاها لما ارتبطنا. له ينحنى الليل المليء بالتنهدات ولى يستفيق نهار الجرى وراء الأطفال وأوانى الطبخ وأكوام الغسيل. كنت أستمتع بدور الأم الشابة نصف المتعلمة التى دخلت سن اليأس عن رغبة أكيدة تشبه فى إلحاحها رغباته التى تعذبنى وتقتحمنى فى لحظات الغفلة بلا شوق. أتنفس الهواء الخارج من رئتيه والمشبع برائحة التبغ وألمع حذاءه وأبتسم بطيبة عندما يشتمنى فى لحظات انفعاله" (باسمة العنزى: **حلم يمرق**، ١٩٩٩).

متى يكتمل فجر المرأة العربية و ينتهى ليلها الطويل؟ **الليل**: مستودع الأسرار و مكمن القلق و المعادل الموضوعى للتعتيم و الوهم و الكذب و الجهل والبلادة و التخلف و القهر و السجن و كذا منطلق الارتحالات السرية فى الأحلام والكوابيس و الوقت الملائم للقتل و الاغتيال و السلب و التخريب و هو موضع الآهات و الهواجس و اللحظات الحميمة و مما فيه من مفارقة أنه يمكن أن يكون مناسبة لسبر أغوار النفس رغم ما فيه من ظلام دامس. "ارتمت فى حضن اللحظة المخذولة. ما بداخلها يصرخ رافضا كل الممارسات المجنونة. وقد تسمرت عيناها على الجدار الأخرس، وهذيان الركض الملهوف إلى ما لا نهاية تنزلق قدماها إلى قاع حفر نارية. حين امتدت يد العاصفة الهوجاء.. جرت مهرولة تبحث عن خلاصها. وحين تسللت أذرع الغول الوحشى لتغرس مخالبه القذرة فى عنقها العاجى الجميل. انتزعت من أعماقها صرخة تلاشت ضمن أسراب هائلة من قطع ليل بهيم يمر مثقلا بتراكمات واقع غارق فى الضياع..." (شيخة الناخى: **انكسارات روح**)

متى ينقشع **الضباب** و نتجاوز **الحفرة العتيقة** و **خندق العتمة** و **الذاكرة الموبوءة**؟ لأنها "ذاكرة" فقد ظلت دائماً "ذكورية" تحفل بالخرافات و الأوهام و المغالطات و الأساطير - التى ترقى فى قدرتها على الانتشار و التخريب إلى مرتبة "الأوبئة" - عن الأنثى؛ و لأنه "ضباب" فقد ظل يحجب رؤية المجتمعات للمرأة و ما زال و لا سبيل إلى إزاحته و تفتيته إلا بواسطة "الشمس" - شمس المعرفة والبصيرة؛ و لأنها "حفرة" فهى عميقة ممتدة وعتيقة يمكن تتبع جذورها فى الأساطير و الخرافات و الموروثات السردية التى يتشكل منها الوعى الجمعى للبشرية ؛ و لأنه "خندق عتمة" فهو خليط من حفرة كبيرة و ضباب كثيف.

ليس المقصود من وراء هذه الدراسة الدعوة إلى تجاوز الفروق البيولوجية أو تجاهل القواعد الدينية الثابتة فى الكتاب و السنة. هى دعوة إلى الخروج من الذاكرة الموبوءة و خندق العتمة و إلى مراجعة شاملة للنصوص التى تكرس قهر المرأة و تهميشها. ليس معنى "تمكين" المرأة العربية مجرد انتقالها من "مكان" إلى "مكان" أو أن تجد لها مكانا فى البرلمان، بل أن تكون كذلك فى "مكانها" اللائق الذى أراده الله و رسوله صلى الله عليه و سلم لها. "شقيقة" لا جارية أو تابعة أو محظية، و من شروط ذلك أن نراها كما هى لا كما صورتها الأساطير والخرافات و حكايات "أمنا الغولة". ولعل مراجعة النصوص السردية السابقة قد لفتت النظر إلى وعى الكاتبات الخليجيات بسطوة هذه الأوهام و سعيهن إلى تعريتها.

مجرد مقدمة و هوامش على دفتر عتمة و محاولات خروج.

هوامش :

- الاقتباسات من الإمتاع والمؤانسة وألف ليلة وليلة من موقع الوراق www.alwaraq.com
- النصوص القصصية التي ترد في هذا الجزء من مواقع على الإنترنت، خصوصاً موقع رابطة أديبات الإمارات. ما لم يذكر غير ذلك فيما يلي من هوامش.
- **الفردوس اليباب** ليلى الجهني، كتاب في جريدة، ١٩٩٨.
- الاقتباسات من شيخة الناخي من مجموعتها **الرحيل**، ١٩٩٢.
- قصة **السيرك** لباسمة يونس، **دبي الثقافية**، يناير ٢٠٠٥: ص ص ١٤٨-١٥٠.

إنسانية المحاكاة الساخرة فى مقاطع سردية لهدى النعيمى و محمد مستجاب

المحاكاة الساخرة :

"شعوب تسلم قيادها للطغاة وتتجرع الوهم حتى الثمالة، ففى كل حرب يطيب لطهاة المآسى ومهندسى الكوارث أن يحققوا للشعوب المكسورة أمنيتها الأخيرة: الموت بدون ألم / سرير من المسامير المسنونة. وللجسد أن يهنأ بنوم الكوابيس بعد ذلك." (قاسم حداد: مفرطون فى الحياد. يضاهون السكين)

لم تنتظر المحاكاة الساخرة ظهور مصطلح "الباروديا" parody حتى تستقر كممارسة أدبية ذات حضور مؤثر. فقد عرفت الثقافة العربية النقائض وقدم الجاحظ فى البخلاء مجموعة من الصور الساخرة المحكمة التى ما زالت تثير الدهشة حتى اليوم. و عرف الأدب الإنجليزى المحاكاة الساخرة فى كتابات جوناثان سويفت و أليكسندر بوب قبل أن يحظى المصطلح بالذيوع و الأهمية التى نجدها له فى الحداثة و ما بعد الحداثة حتى أننا نجد لندا هتشيون Hutcheon تخصص فصلاً كاملاً فى كتابها المهم سياسات ما بعد الحداثة لمناقشة الباروديا. و ما المحاكاة الساخرة إلا نوع من التهكم الذى يمكن أن يتحقق كذلك من خلال: التحقير diminution و المبالغة أو التفخيم inflation و المجاورة juxtaposition بين أشياء أو أفكار ليست لها نفس الأهمية [1] .

الأصل الإغريقى لكلمة parody معناه قصيدة أو أغنية مضادة والمصطلح فى الأسلوبية يشير إلى تقليد واستعارة أسلوب أو مفردات نص معين مع اختلاف

(١) راجع مصطلح satire فى موسوعة ويكيبيديا فى موقع: www.wikipedia.com

المضمون بهدف السخرية أو الفكاهة. هذا ما فعله الكلاسيكيون الجدد في بريطانيا في العصر الأوغسطي كما نجد في قصيدة اغتصاب خصلة شعر The Rape of the Lock لألكسندر بوب Pope. وللمحاكاة الساخرة أثر أسلوبي مهم وهو التغريب defamiliarization، حيث تبرز بعض خصائص النص السابق وتحقق للنص الراهن- في الوقت نفسه- هويته المتفردة وتبرز اختلافه عن النص السابق [١]. وقد لفت باختين Bakhtin النظر إلى أن المحاكاة الساخرة خطاب مزدوج حيث تؤسس علاقة جدلية حوارية بين النص الراهن والنص الموازي/ السابق. وعلى هذا فهي إحدى الوسائل الأساسية لتحقيق التناص intertextuality [٢].

لكن علينا أن نلاحظ أن أهداف المحاكاة الساخرة ليست دائما السخرية والفكاهة وأنها لا تقتصر على النصوص الأدبية فهي من أهم آليات إنتاج الدلالة في كثير من نصوص الإعلام المعاصر خصوصا الكاريكاتير والمسرحية الجماهيرية.

ويمكن أن نمثل الخطاب المزدوج للمحاكاة الساخرة كما يلي:

(١)	(٢)
ساخر نص راهن: - أسلوب - محتوى مؤلف (١) سياق (١)	مسخور منه / مناص نص سابق أو معاصر: - أسلوب - محتوى مؤلف (١) سياق (٢)

(1)Wales, K. (1989). A Dictionary of Stylistics. London: Longman
(2)Hutcheon, L. (1989). The Politics of Postmodernism. London and New York: Routledge.

وتكون السخرية من محتوى (٢) أو أسلوبه أو كليهما معاً أو من سياقه أو مؤلفه وربما تكون السخرية من محتوى وسياق (١) من خلال المقابلة مع (٢). الغاية في كل الأحوال ليست مجرد **الإضحاك** – و إن كان الإضحاك غايةً تستحقُ الجهد و السعى – بل نقد أوضاع أو أفكار تهدد المجتمع من و جهة نظر المؤلف. ومن خلال النقد تسعى المحاكاة الساخرة إما إلى إحداث التغيير أو منعه، وهنا تكمن إنسانيتها. فهي تحاول أن تُبقى على ما يراه المؤلف صالحاً و أن تقاوم ما يراه المؤلف خطراً يهدد المجتمع . و في هذا الجزء من الكتاب نتناول قصة دامس والعزباء لهدى النعيمى والحلقة الأولى من رواية مستجاب الفاضل لمحمد مستجاب.

دامس والعزباء لهدى النعيمي(١)

"لا عار في قذف العدو إذا قذف

لا عار في قتل ابن عم معتدٍ نتن الصلف

يا كاظمين الغيظ .. يا عافين عند القتل

إن العار أن نحيا .. على الخبز... السلف!!"

(مصطفى رجب: **اعتراف جديد لابن أبي ربيعة**)

ليس من الصعب أن ندرك التناص (أو التداخل النصي) بين عنوان هذه القصة و حرب "داحس و الغبراء" الشهيرة. ما يلفت النظر إلى هذا التناص – بافتراض أن القارئ لديه فكرة مسبقة عن هذه الحرب - هو التكافؤ الصوتى والصرفى بين "دامس" و "داحس" (فاعل) من ناحية و بين "العزباء" و " الغبراء"

(١)هدى النعيمي: "دامس و العزباء". نزوى، العدد الثالث و العشرون، يوليو ٢٠٠٠، ص ص ٢٠٢-٢٠٣.

(فعلاء) من ناحية أخرى. حرب "داحس والغبراء" من الحروب المروعة التى حفل بها التاريخ الإنسانى و احتدمت أربعين عاماً و قامت بسبب السباق بين قبيلتى "عبس" و "ذبيان". كان السبب الذى أشعل نار الحرب هو السباق الذى أجرى بين الفرسين "داحس" وكان فحلاً يملكه "قيس بن زهير العبسى" و"الغبراء" وكانت حجراً - أنثى - يملكها "حمل بن بدر الذبيانى"، و قد تم الاتفاق بين الطرفين على رهان قدره مائة بعير. وكان "حمل بن بدر" صاحب "الغبراء" قد أعد كميناً من بعض فتيان قبيلته ليعطلوا "داحساً" إن هو تقدم فيضمن بذلك فوز "الغبراء".

وبدأ السباق وكانت "الغبراء" فى الطليعة فى بادئ الأمر ولكن سرعان ما انتزع "داحس" القيادة منها و أصبح تفوقه واضحاً لا شك فيه إلا أنه ما كاد يصل إلى موقع الكمين حتى نفذ الفتيان المؤامرة. وبهذا أفسحوا المجال لـ"الغبراء" للفوز، ثم نهض فارس "داحس" وامتطى صهوة جواده ثانية وانطلق إثر "الغبراء" وكاد أن يظفر بها لولا قصر المسافة المتبقية إلى خط النهاية مما أنقذ "الغبراء" وحرم "داحساً" نصراً محققاً رغم المؤامرة. فازت "الغبراء" وطالب صاحبها بالرهان وكاد أن يحصل عليه لولا أن المؤامرة انكشفت فحكم المحكمون بالفوز لـ"داحس" وطالبوا "حمل بن بدر" وأخاه "حذيفة بن بدر" بإعطاء الرهان إلى "قيس بن زهير العبسى" فرضخا فى البداية.

ما حدث بعد ذلك حديث معاد و قصة مكرورة لم تتخلص منها الأمة العربية حتى اليوم و ما زالت تعيد إنتاج نفسها فى صور مختلفة: أهل السوء يوغرون صدر طرف على آخر - لماذا يدفع "حمل" و "حذيفة" قيمة الرهان و قد فازت "الغبراء" ولو

زوراً و بهتاناً؟ - و تتحرك دوافع الطمع و الغرور و الأنانية و الإحساس بالكرامة المهدرة فيبدأ الشد و الجذب و الأخذ و الرد و تبادل الإهانات و سوء الظن و سوء الفهم فى جو من الغضب فينتهى الأمر نهايته المحتومة إلى دماء تسفك و أرواح تزهق و خراب و دمار و أشلاء و عاهات مستديمة و أحقاد تنمو و تثمر كراهية وشراً ينتقلان من جيل إلى جيل.

فى قصة هدى النعيمى تحول "داحس" إلى كلب و أصبح اسمه "دامس" و"الغبراء" إلى قطة و اسمها "العزباء" و تحول التنافس فى الميدان إلى وله من جانب الأول و صمت من جانب الثانية. وقع "دامس" فى حب "العزباء". هذا ما قرره العراف الذى استدعى لعلاج دامس: "إنها العزباء، القطة النمرية لسيدة الصون والعفاف، صاحبة الرفعة، جيداء المرقطة، ابنة الإمبراطور عامر ذى الصدغين، المهيمن على المعمورة القريبة، من مملكتكم قد كانت الجيداء في رحلة اختلاء بالهواء على ظهر جوادها، مرت من أمام دياركم يا مولاي، فما كان من العزباء ، إلا أن كشفت ستار الهودج وصارت تموء بصوت شجي، فسقطت الرؤية والصوت فى قلب دامس فأصابه المرض والهزال لأنها توارت عنه سريعا وكأنها لمح البصر." لم يكن هناك من بد من جمع الشمل بين "دامس" و "العزباء" ولم يكن هناك من وسيلة لتحقيق ذلك إلا أن يتزوج صاحبه "رويشد الأزمرى" بصاحبة القطة "الجيداء" ابنة "ذى الصدغين". لم يخامر "الأزمرى" أدنى شك فى أن طلبه سوف يحظى بالقبول فهو "من خيرة رجالات كوكب الأرض. ... ؟

وهل أصلح منه زوجا لأميرة الحسن والدلال جيداء المرقطة؟" حين قوبل الطلب بالرفض قرر "الأزمرى" الثأر لكرامته المهدرة فعاد إلى أرض "ذى الصدغين" بجيش جرار و بدأت الحرب "ودام الحال العسير على القوم سبعة أشهر طوال،

اختفى فيها ذو الصدغين وابنته ونسى الأحياء حكاية دامس وكآبته الأبدية، ولوثة الأزمرى السرمدية وظل حديث البقاء يتصدر كل الحكاية.

أما دامس فقد صار نباحه قصيدة غزل دائمة العزف كان يسمع صوت الغناء فى كهفه الجبلى وهو يلحس ظهر العزباء التى لم تعد عزباء، وقد انتفخ بطنها حتى كاد ينشق وهى تموه بحرقة كما لم تموه يوما فى حضن سلطانتها.. ذات الدلال.. الجيداء."

أليست مفارقة مبكية أن يجمع الحب بين الكلب "دامس" و القطة "العزباء" رغم صراع "عائلتيهما" فى القصة و فصيلتيهما فى الواقع - و لا يستطيع أن يجمع بين "الأزمرى" و "ذى الصدغين"؟ مفارقة مبكية نعم، لكنها بالنسبة لنا نحن العرب لم تعد تثير كثيراً من الدهشة فهى ليست بنفس فداحة الواقع الذى عشناه و ما زلنا نعيشه.

ليست هذه هى المفارقة الوحيدة فى القصة على كل حال فهى تحقق جزءاً كبيراً من بلاغتها و سخريتها من خلال التناقض بين لغة تليق بملحمة و قصة حب بين كلب و قطة: "هز دامس ذيله ... ونبح فى وجه خادمه حتى سقط الخادم صريعا، سمع سيد القوم نباحه غناء، فهب، ... وتقدم جنده إلى حيث دامس يزمجر وينثر العويل، ترجل السيد من على صهوة أبجره، وانحنى حيث دامس". يبدو أن "دامس" ليس ككل الكلاب التى نعرفها.

يتأكد لدينا الإحساس بأنه كلب "استثنائي" من خلال المجهود الذى بُذل فى سبيل علاجه: "نعم يا مولاي، لقد أعدت قراءة كتبى السحرية، ونثرت التعاويذ فى

ماء من بئر آشورى جافة. أسقطت الماء على رأس دامس ثم جمعته فى إناء شرب منه حمورابى شربته الأخيرة. سلطت على سطح ضوء من مصباح علاء الدين. فظهرت صورتها جلية أمامي".

تحقق القصة بلاغتها كذلك من خلال التوازى التركيبى و الجناس و السجع و المجاورة بين أشياء أو أفكار ليست لها نفس القيمة (مع ضرورة الاعتراف بأن مسألة القيمة مسألة نسبية لأن "الكافيار" عند طبقة معينة ربما تكون له نفس قيمة الخبز عند أخرى و "البحلقة فى حريم كلاب الحي" ربما تكون أكثر أهمية عند طائفة من الناس من كثير من الأنشطة الإنسانية التى نعدها عموماً جديرة بالاهتمام). نجد نماذج من التوازى و السجع و الجناس و المجاورة على سبيل المثال فى "يفطر القلب ويهز الجوانح" و "فلا نباحه نباح. ولا أنينه أنين. ولا بحلقته فى حريم كلاب الحي. بحلقة" و "من الناس من لوى بوزه ومشى. ومنهم من استنكر الحديث كله. ومنهم من تنكر فى ثوب طبيب مداو، ثم اختفى". كما نجد فى القصة نماذج من المغالطة التاريخية anachronism التى تجلى ما فيها من مفارقات وتكشف عن توجهها الساخر: "ورفس صحن السبانخ بالجبنة". "وامتطى صهوة (الاسكوتر) الأبجر". "وقرب من فمه الطبق تلو الآخر من البوفيه المفتوح الذى أعده الخادم الصريع". "ولا هو يستخدم حمام العطور المستوردة من ضواحى باريس أو من المدن العائمة".

ومن أمثلة المغالطات التاريخية و اللغة الرفيعة التى تتناول موضوعات لا ينبغى لها أن توصف بالرفعة ما نجد فى وصف رد فعل الجيداء تجاه عرض

الأزمرى الزواج منها: "فإذا ما ذهب المرسال إلى الجيداء فى حظيرة النوارس، تطعم طيورها قطع الكافيار وما إن سمعت الجيداء خبر رويشد الأزمرى حتى هاجت وماجت وقذفت بفتاحة العلب الذهبية، فشقت رأس نورس مسكين، وأعلنت للمرسال رفضها الحازم والقاطع والذى لا راد له. ولا مناص عنه، لا بالنقض ولا بالاستئناف ولا بإعادة النظر أو الرأفة." طالما أن الجيداء تعيش فى هذه الأبهة فمن حق قطتها "العزباء" أن "تلهو بفئران مكممة الأفواه، معصوبة الأعين، مكتوفة الأيدى والأرجل."

فى مثل هذا السياق ليس من المستغرب أن يرسل "الأزمرى" "فى الأحياء من ينادى على الأحياء والأموات، الرجال والنساء، الصغار والكبار، من يسمعون الصوت، ومن تصلهم الأصداء... يعلن الأمير السندسى الهمام، سليل النبلاء والأشراف، صاحب المقام الرفيع والجليل، عزيز قومه وحبيب شعبه، الآمر بأمره، رويشد الأزمري... صاحب التاج الناري، والصولجان العنتري، ... انه قد اشتد الحال البائس بصاحبه الحميم دامس، فمرض مرضاً غريباً عجيباً، ولم يقدر أطباء القصر و منجموه على شفائه". كل هذا يحدث فى سبيل علاج كلب. وكل هذه الألقاب يحظى بها الأمير. و كم حظى من أباطرة فى تاريخنا العربى بمثل هذه القائمة من الألقاب و كم ألصق خائن بنفسه صفات النبل و الشرف و الرفعة و الجلال و كم شوه ديكتاتور الحقيقة فوصف نفسه بـ "حبيب شعبه" وهو يقود هذا الشعب إلى الهلاك دفاعاً عن مطامعه و نزواته !

وليس من المستغرب كذلك أن يتصور "الأزمرى" و هو الجبار الطماع أن موافقة "ذى الصدغين" على طلبه مجرد تحصيل حاصل و أن يعتقد أن الرفض إهانة جسيمة له و لكلبه. ما الجريمة التى ارتكبتها رعية "الأزمرى" حتى تدخل حرباً طويلة مدمرة؟ ما أشد غرابة تشبيه "الأزمرى" بـ"عنترة" و هو الذى كان يدفع الشر عن قومه الذين يرفضون الاعتراف به بينما الأزمرى يوظف الجميع لخدمة غروره و أطماعه! و ما أشد غرابة تشبيه جنوده بجنود "طارق بن زياد" الذى حمل راية الإسلام إلى أوربا بينما "الأزمرى" يحمل راية كلبه "دامس" إلى بلاد "الجيداء"!

إن إنسانية هذه القصة لا تكمن فقط فى استلهاماً حدثاً مهماً فى التاريخ العربى و لا فى استفزازها عدداً من الحكايات و المشاهد الراسخة فى الوعى العربى - منها مرض ابنة الملك أو الأمير و السير إلى المحبوبة فى ركب من النوق و الهدايا والعبيد - بل كذلك فى سخريتها من غطرسة القوة و جنون السلطة و نزوات الراعى التى يتحمل تبعاتها الرعية. من حق "ذى الصدغين" أن يرفض عرض الزواج الذى قدمه "الأزمرى" حتى من دون إبداء الأسباب و من حق كل دولة أن تحتفظ بسيادتها و أن ترفض الوصاية من قِبَل جيرانها دون أن يصبح هذا ذريعة للاعتداء عليها أو غزوها.

ليس من الإنسانية فى شيء أن ننكر على الآخرين خصوصيتهم و حريتهم من منطلق أننا لا نمارس الحرية و لا نعترف بها. ومن حق "السادة" أن يدللوا حيواناتهم الأليفة بالطريقة التى ترضيهم وترضى حيواناتهم، لكن ليس على حساب الرعية و أحلامهم البسيطة التى يمكن أن تتضاءل حتى تبلغ مجرد البقاء على قيد

الحياة. حتى هذا الحلم يبقى فى المجتمعات الشمولية مرهوناً بأحلام "النظام" الحاكم و بطانته و كلابه و قططه.

لم تنته حرب "داحس" و "الغبراء" بعد، فما زالت النجوع و الكفور و القرى والقبائل و البطون و العشائر تحفل بالثارات و الحروب و الصراعات التى تتولد من المطامع و الغرور و سوء الفهم و سوء الظن و العصبية البغيضة و الغيرة و الحسد، والأسباب فى مجمل الأحوال تافهة لكن النفوس مريضة و مهيأة للصراع.

و قد برعت هدى النعيمى فى استعادة الحرب الشهيرة و حورت و غيرت وحشدت المغالطات التاريخية المقصودة نحو قراءة جديدة للتاريخ و نظرة ناقدة للحاضر - و هكذا تفعل المحاكاة الساخرة المحكمة - فجاءت قصتها سخرية من السياقين السابق و اللاحق، من سذاجة أسباب الصراعات العربية فى الماضى والحاضر، سخرية تُضحك فتُبكى، تدفع القارئ إلى إعادة قراءة القصة القديمة مع التركيز على ما اشتملت عليه من حماقة و قبلية - لا ما نتج عنها من شعر الحماسة - و الانتباه إلى حوادث الحاضر و ما تشتمل عليه من غرور و طمع لعل جهامة الماضى لا تعود و لعل أحداً يفيد مما جرى و كان .

مستجاب الفاضل لمحمد مستجاب(١)

"ظللت أبحث لهذا الرجل العظيم عن لقب . أو صفة . تعلو . حتى . على الفضيلة.. لكن بطلى . رعاكم الله حتى تنتهى هذه القصة . مات." (محمد مستجاب: مستجاب الفاضل)

---

(١)محمد مستجاب: مستجاب الفاضل، الحلقة الأولى، الأهرام – العدد الأسبوعي، ١٣ فبراير ٢٠٠٤.

لعل من أكثر المداخل أهمية إلى عالم محمد مستجاب مما قرره محمد الخولى (٢٠٠٢) من أنه "يروى فى إبداعاته سيرة عشيرته فى ديروط من صعيد مصر الأعلى بعنوان صعود وسقوط آل مستجاب وكأنهم أبناء شارلمان عاهل إمبراطورية بيزنطة أو فى أقل القليل عائلة ابن طولون أو محمد بن طفح الإخشيدى الذين تداولوا حكم مصر فى سالف العصر والأوان. محمد مستجاب يحدثك عن فترة عمله خلال مشروع السد العالى فى أسوان وكأنه هو الذى بناه شخصياً." (١)

لا تكاد المبالغة و التفخيم و الذوات المتضخمة - دون مبرر واضح للتضخم - تفارق كتابة محمد مستجاب. ولا يكاد ينجو أحد فى دائرة النص أو محيطه من سخريته اللاذعة. كما أن مستجاب مفتونٌ باللغة، واقعٌ فى غوايتها، مغرمٌ بحشد المعلومات و التفاصيل والاشتقاقات و الجمل الاعتراضية. فى مفتتح الحلقة الأولى من مستجاب الفاضل يدهشنا اجتماع كثير من تلك السمات الأسلوبية فى أقل من سطرين حيث نجد السارد يبحث عن لقب يعلو حتى "على الفضيلة"، و يدعو الله أن يرعى القراء "حتى تنتهى هذه القصة"، إضافة إلى ثلاثة اعتراضات مرهقة تعد القارئ من البداية لكثير من عناء المتابعة.

لم تكن مهمة البحث عن لقب لـ"مستجاب" بطل الرواية سهلة بحال من الأحوال فهو من الجمال و الأناقة و المهابة بمكان: "لا أنا، ولا أنت، ولا العفريت الأحمر يمكنه أن يرفع عينه فى وش هذا الفاضل الجميل الأنيق: مستجاب"، بل كانت المهمة مناسبة مواتية للسارد/ للكاتب أن يحشد ما تيسر من معلومات عن

(١)محمد الخولى: "استراحة البيان - مرجريت تاتشر والمجمع اللغوي". جريدة البيان، الاثنين ٢٨ يناير ٢٠٠٢، بتصرف.

الأرقـام و دلالاتهـا و إيحاءاتهـا فـى الـذاكرة الشـعبية التـى ينتمـى إليهـا بطلـه الأسطوري: "رقم (٩) يحمل أمورا تتصل بالاشتهاء والحمل والوضع المرتبط بالأنثى". و رقم أربعة حمله من قبل من "كانت نهايته أن لفظ أنفاسه فى محل الأدب". و رقم خمسة رقم شؤم "فأضافوا إليه صياغة تربطه بخميسة مع تحريك أصابع اليد فى إشارة قابضة طاردة للشر المحتمل". و "رقم سبعة وما يؤدى إليه من تسبيع الراحلين فى ليالى المأتم تمهيدا لانتظار آخر دورات الغناء فى الأربعين. دون اهتمام بما يعنيه تفاؤل ذات الرقم - سبعة - من سبوع آخر احتفاء بمولود ذكر. حيث لا سبوع لمولودة أنثى". و لم يكن هناك مجال للتفكير فى رقم اثنين لأن "مستجاب" الجميل هو "الأعلى و الأرقى والأنقى" فلا ينبغى لأحد أن يسبقه.

و فى غمار المبالغة و التفخيم و حشد المعلومات والاستطرادات لا تفارق الكاتب تعليقاته الساخرة: "وقام المناوئون والأعداء بالإشارة الساخرة: أن هذا النوع من المخلوقات لا يمكن أن تكون نهايته فى محل آخر غير محل الأدب مع إصدار حركات صوتية بذيئة لا يجوز لنا التأكيد عليها". لا بد أن آل مستجاب محسودون مغبونون لما من الله عليهم به أن جعل فيهم "مستجابهم الجميل". و يبدو أن الكاتب نفسه مدسوس عليهم لا يكاد يمدح حتى يقدح و لا يكاد يفخم حتى يتهكم. يفضحُ انشغال "الفاضل" و تبلده - "يمعن ويبربش بأهدابه ثم يضحك ويمرح لكنه لا يصدر منه تعليق أو توضيح أو تشكيك حول حائط ينهار، أو حريق يدمر الدنيا، أو سيف يقطع الرقبة، أو قطة تغازل فيلا، أو كلب ينبح إهلاكا لطاقة متعة إيقاظ النائمين". بينما يتغنى بفضائله الأخرى - "يستيقظ . الفاضل

من آل مستجاب . غزالا، ويتحرك عصفورا، ويهاجم فهدا، ويهمس حكمة، ويغنى نسيما، ويتصدق سرا، وحين يرفض أمرا - أو يبدى اعتراضا - يحرك رموشه فى صلابة أو شراسة على عيون البئر العميقة، تلازمه رغبة جارفة بالتراحم على المعوزين ومبتورى الأطراف والأرامل . نساء ورجالاً، لكنه - أبدا - لا يحاول الشرح أو التوضيح أو التنبيه". ألا تكفى نوايا "الفاضل" الطيبة و رغبته فى التراحم مع كل من يستحق التراحم؟ ألا يكفى هذه الزخم الاستعارى و التشبيهات التى تحتشد له و تمنحه أجمل و أفضل ما فى الكائنات؟ ثم ألا تكفى تأملاته فى الكون من حوله "حيث يطوف بعيونه . آخر الأمر - فى آفاق الغيوم الساعية فى هدوء لمحاصرة الشمس، أو فى جحافل أبو العقيص . النمل الغليظ الأسود . تحاصر النمل الأنيق الأصيل الدقيق، أو كلب يتشمم كلبة عابرة تصدر عواء حرجا، أو امرأة تترك للخلخال فرصة انبعاث ضوئها المتقطع مع الخطوات."

ألا تكفى كراماته و تجلياته و هو الذى توصل من خلال التأمل إلى معرفة السمات الجسدية المميزة لأهله "فى الطول والعرض والارتفاع، التكوين الجليل فى الرقبة والأذرع والتقاء الخدود بالأفواه المتفاعلة مع كبرياء الأنف، الحواجب الطولية متوازية مع اتساع العيون دون أى تقوس فيهما: الحواجب أو العيون، ولد العين المستكين والذى لا يلبث أن يتألق حين تتوارد حكايات السباع والغزلان، فتنفتح المقلة لتصل إلى رحابة الرؤية الجميلة القوية الذكية، الأذن التى تظل بالغة الرهافة مهما اختفت وراء العمائم أو الشيلان أو الطواقى أو أحزان المآتم أو ضجيج طبول النشوة الكبرى". لم يكتف "الفاضل" بالمعرفة النظرية بل قدم المثل و

القدوة فى توظيف هذه السمات الجسدية النادرة: "حتى أنه ـ الفاضل مستجاب ـ أحس بشكشكة أصوات التهام النار للبوص قبل أن تصل رائحة الدخان إلى أنفه، كما أنه أوقف جولة مبارزة بالسيوف بين اثنين من عائلته ليحول بين شراسة حركة مراكيبهم وعقرب تسعى فى التراب بين المراكيب بحثا عن قوت لأطفالها، كما أن حكايته الشهيرة مع محروسة بائعة اللبن لا نزال نتذكرها فى مجال النوادر، حينما توقف عن سيره عمدا وأشار إليها كى تنتبه إليه جيدا، وما كادت ترفع عيونها إلى حتى أصدر لها أمرا أن تعود بما تحمله من لبن لتسكبه بعيدا عن التراب لأن اللبن ـ يا أم فراج مغشوش بالماء، فاضطربت محروسة وانتحبت معترفة بأن ذلك يحدث لأول مرة وعليه أن يسامحها، لكنها ـ وحتى قضت نحبها بعد ذلك بأيام ـ لم تعرف كيف تشمم الفاضل أن لبنها مغشوش".

ألا يستحق مثل هذا الرجل كل ما بذل من جهد فى البحث عن لقب مناسب يليق به ؟ لحسن الحظ توصل آل مستجاب إلى اللقب المناسب وهو لقب "الفاضل" و ذلك لإلحاح كبيرهم على صفة الكبرياء - "الكبرياء المنيرة الهادئة والتى حملتها الأشعار والمواويل والحكم والأمثال و الطرائف، دون الانتباه إلى ضآلتها وضعفها ـ بل وندرتها ـ فى الاحتكاك والتعامل والحركة والمصارعة ـ أو التصارع ـ والوقوف والجلوس والتلاعب والمساندة واللهو والإنصات والحوار والمرح".

وكان من علامات احتفاء "الفاضل" وآله بالكبرياء مقته، و من ثم مقتهم، الانحناء ولو على من يطلب "المعاونة أو المساعدة" أو "على غنمة أو عنزة أو دجاجة يفحصها ليطمئن على خصوبة الحمل فيها" أو لالتقاط البلح المتساقط من النخيل،

فالانحناء لا ينبغي إلا تعبداً أو عطفاً على طفل "في مأزق أليم" أو "إنصاتا لشكوى أنثى هامسة حتى ولو لم تكن مضطربة أو باكية" أو على جسد ممزق. فما أبهى كبرياء "الفاضل" و آله و ما أشد رقة قلوبهم! و ما أحلى ترفعهم وهم يأبون الانحناء لتهذيب النجيل الأخضر حتى امتلأ بالأشواك و الفئران و السحالى وينشغلون بدلاً من ذلك بالمقارنة بين حمرة ثمار النخل و التوت و الجميز و "خدود محبوباتهم"! لقد تركوا الواقع المتدنى الذى لا يليق بقاماتهم الطويلة و اتجهوا إلى القمر و الخيال و الخرافة و الأساطير. و هل نملك نحن إلا التعاطف مع النهايات المأساوية التى ألمت بهم "فى حالات سقوطهم فى الآبار والخلجان وأنياب الذئاب والضباع. فقد حالت كبرياؤهم ذات الهامة المرتفعة دون الإمعان فى ما تحت أقدامهم من حصى و مزالق ومخابئ"؟

و من علامات كبرياء آل مستجاب كذلك أنهم رفضوا صعود "سفينة الإنقاذ حتى لا ينحنوا متشبثين بالشدات المضطربة للسلالم الليفية المهتزة. وفضلوا أن يظلوا فى مواجهة الطوفان مرفوعى الهامة دون خوف أو وجل". ولقد نجوا من الطوفان بأعجوبة. لكن نجاتهم لم تكن إلا من قبيل الأسطورة التى تحكى و تنضم إلى ما تزخر به الذاكرة المستجابية من خرافات "لأقوام آخرين اخترقوا النيران لإنقاذ عشيقاتهم. أو أصدروا أوامر ذات شفرة خاصة لأبواب مغارات تحتوى على كنوز الماس والزبرجد وصناديق الذهب والفضة. لتنفتح فى طواعية لهم. كما أن بعضهم استطاع أن يمتلك بساطا يتماوج مع الريح فى السماوات ليشهد العالم من ارتفاع سامق يعلو على برج شهير لقوم بلبلت الأمنيات أحلامهم. وهذا كله

دون الإخلال بالصورة التى جاءت على لسان أفراد يميلون إلى الارتحال والسفر ليصنعوا مقابر خارقة العلو تحمل فى رحمها أجسادا وهياكل رميمة لملوكهم، وما إلى ذلك من حكايات".

الهياكل و القبور هى الحقيقة التى تميل إلى الاختفاء و التخفي، أما البطولة والكرم المفرط و الخرافات و الأوهام النرجسية فهى الأكاذيب التى تبقى و تنتقل من جيل إلى جيل فى "كتب المدارس وألواح الكتاتيب وأسفار البحوث والنظريات والحفريات". و يبقى "الفاضل" "الأخرق" الذى "يستحل دم الثعابين ولحم الجمبرى وخلاصة سوائل الأخطبوط أو الاستاكوزا أو الضفادع" "خارقاً" فى نظر آله رغم تعليقاتهم السرية و حواراتهم على "المصاطب" و يبقى الرعية على ولائهم مهما كان الأمر "ضاغطاً و مرهقاً". لكن لسوء الحظ ينتهى "الفاضل" حيث توقع له حساده وأعداؤه إذ "قضى نحبه والتقط آخر أنفاسه داخل محل الأدب".

إن المفارقة التى تجليها تعليقات السارد/المؤلف و تدخلاته هى مفارقة بين الوهم و الواقع، بين أوهام "الفاضل" و آله عن أنفسهم و عن العالم من حولهم و بين حقيقتهم المريرة إذ أصبحوا كالديناصورات غير القادرة على التكيف فكان الهلاك مصيرهم المحتوم. و هل آل مستجاب إلا خلية فى الجسد العربى الذى أكلت عليه الأيام و شربت و استنشقت و تمضمضت؟ ما زال هذا الجسد يعيش – و لو على سبيل المبالغة – على الخرافة و يعرض عن الواقع و الحقيقة، يحتفى بالألقاب و التسميات و النوايا الحسنة و يعرض عن السعى و العمل، لا ينحنى للريح حرصاً على كبريائه الزائف حتى ينكسر فلا هو أفلت من الريح و لا احتفظ بكبريائه.

من خلال هذه المفارقة المحورية يمارس محمد مستجاب سخريته اللاذعة من واقع الأمة العربية: من عبادة الحاكم و الخضوع للوهم و من الانشغال بالغناء والحكى على حساب التفاعل مع الحياة و من الاهتمام بالشكل على حساب المضمون و من الوقوع فى أسر الخرافات و التواريخ المزيفة دون محاولة للفهم أو النقد و من استهلاك سالب عاجز لجملة من الموروثات التى تحتاج إلى كثير من التمحيص و المراجعة و من تهافت حول مجموعة من المقولات الكبرى المضللة عن الكرامة و الكبرياء على حساب الالتحام بالواقع و مواجهة تحدياته الضاغطة.

ربما يغرق القارئ فى نوبات الضحك المتلاحقة مع "الفاضل من آل مستجاب" و ربما تستغرقه الجمل الاعتراضية و الاستطرادات والشروحات والتفسيرات المستجابية أو يفتنه هذا الحضور المعلوماتى المدهش. لكن المفارقة المفزعة و السخرية اللاذعة لا سبيل إلى تجاهلهما. و ربما يشعر القارئ الذى لا ينتمى إلى آل مستجاب بمسافة ما بينه و بين المسرود عنهم، لكن الإحالات إلى الكرم الطائى و قصص سندباد و على بابا و المصباح السحرى و غيره ستبدى الحقيقة الصعبة و هى أن معظمنا فى هذا الجزء من العالم، بشكل أو بآخر - ولو من خلال الصمت و الرضا و العجز - من آل مستجاب، أو على الأقل تربطنا بهم صلات قرابة. وما "الأزمرى" عن "مستجاب الفاضل" ببعيد، مع أنه "فاضل" بطريقته الخاصة كما رأينا فى دامس و العزباء.

تعقيب :

اختارت هدى النعيمى محاكاة حرب "داحس و الغبراء" وإسقاط بعض دلالاتها و دوافعها على الواقع العربى لتسخر من غرور السلطة، و اختار محمد

مستجاب أن يركز الضوء على بقعة واحدة و عائلة واحدة هى آل مستجاب فإذا بالبقعة تتسع لتصبح الأمة العربية كاملة. ومن خلال السخرية و التهكم نجحت القصة و الحلقة الأولى من الرواية فى تحقيق أهداف تشبه إلى حد كبير أهداف النصوص السردية "الجادة". غرور السلطة و الكبرياء الزائف و العصبية و الوهم والخرافة حاضرة فى النصين الراهنين ورغبة المؤلف/المؤلفة فى الارتقاء بالحياة الإنسانية فى هذه البقعة من العالم حاضرة كذلك. لكن كل نص - ككل شيخ، والقياس مع الفارق - له طريقة. ولعل هذا مما يدعونا إلى إعادة النظر فى الموقف النقدى من النصوص الساخرة. ليس هناك ما يبرر تفضيل الحزن أو التأمل على الضحك كسبب لحدوث التطهر الأرسطى و التفاعل مع النص و من ثم التأثر به و ربما التغير المعرفى أو السلوكى أو الأيديولوجى من خلاله.

وما أحوجنا إلى هذه التغييرات و التغيرات حتى لا نكابد ما كابدنا و حتى لا نبتلى مرة أخرى بغزو أحمق أو حرب يدفعها الطمع أو تندلع دفاعاً عن مشاعر "كلاب" و"قطط" الصفوة و يتحمل تبعاتها الجميع، و حتى لا يظهر فينا "فاضل" جديد يسمى الهزائم تضحيات، و إرهاق دماء المسلمين و العرب "قادسية" جديدة و الانحدار و الانتحار جرياً وراء الغرور الزائف "أم معارك" و "معركة حواسم" والتسبب فى خراب بقعة عربية إسلامية طالما تألقت و أبدعت و أنجزت جهاد مقدس، و "ظلم ذوى القربى". و الاعتداء على المحارم نضالاً و بطولة، و حتى لا تنسينا شماتة طرف و مرارة طرف آخر ما يربطنا من دماء أوشكت أن تستوى بالماء.

خاتمة

"فلا الشرق يعرف " ديونيزوس " يألم أنه كالفرع عضد عن أصله، وأنه وحيد مقطوع. ولا هو يعلم مأساة " ديونيزوس " يجهد أن لا تبقى حياته الفردية فرعاً مقطوعاً من حياة الكون، وأن تعود له الصلة بأصله فيتحد مع الكيان الكامل"
(محمود المسعدى: المسافر)

تناول هذا الكتاب النزعة الإنسانية فى الرواية العربية و بنات جنسها من خلال مقدمة نظرية و مجموعة من التطبيقات. اشتملت المقدمة على مقاربة لنشأة الرواية فى الغرب و توضيح لبعض المصطلحات ذات الصلة و كذا ملاحظات حول الغايات الكبرى للرواية الغربية كما حددها بعض روادها. يتبع ذلك جزء عن نشأة الرواية العربية و مراحل تطورها من الريادة إلى التجريب مرورا بالرسوخ والتجديد ثم التجريب و الرواية النسائية العربية. و يتضمن هذا الجزء أسماء روائيين وعناوين روايات على سبيل التمثيل و التبسيط. تناولت المقدمة كذلك بعض خصائص الرواية العربية و همومها و كذا مشكلاتها و إشكالياتها ثم النزعة الإنسانية فى الثقافة الغربية - تعريفها و أهم مبادئها و تجلياتها فى الأدب و النقد و أمثلة من الأعمال الأدبية الشهيرة و أبرز تجليات تلك النزعة فى الرواية العربية مدعومة بنماذج من الدراسات النقدية السابقة التى تتناول تلك النزعة فى نصوص روائية عربية.

تناولت تطبيقات الكتاب عدداً من النصوص السردية العربية هى: "حكاية الغراب والحجلة" من كليلة و دمنة لابن المقفع و الفاتحة النصية للخطط المقريزية

و أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ و القلق السرى لفوزية رشيد و رواية الكائن الظل لإسماعيل فهد إسماعيل. تناول الكتاب كذلك صورة المرأة فى نصوص قصصية لكاتبات خليجيات من بينهن شيخة الناخى وأمينة أبو شهاب و باسمة يونس و المحاكاة الساخرة فى قصة لهدى النعيمى و فصل من رواية لمحمد مستجاب.

و لعلنا لاحظنا ما فى حكاية الغراب و الحجلة من إنسانية طبقية لا ينبغى فيها أن يترك المرء طبقته إلى ما فوقها و حالة من القمع و رفض الطموح من ناحية الناسك و محاولة غير خلاقة تفتقد الدأب و المثابرة من قبل ضيفه. أما قراءة فاتحة **الخطط المقريزية** فقد أكدت على العلاقة بين النص وسياقه و لفتت النظر إلى نصية التاريخ و بشريته، فالفاتحة النصية تعكس السياق التاريخى التى كتبت فيه و الخلفية الثقافية و التوجهات الأيديولوجية لمؤلفها من خلال هيمنة المفردات و التعابير الدينية و الانحياز إلى تفسير إسلامى للتاريخ وتجلّى الأنا و توابعها و لوازمها فى النص. و فى نفس الوقت تعرض المقدمة منهجية تاريخية رائدة تنشد الكمال و تعترف باستحالته و تتحرى الموضوعية و لكن ترفض الادعاء بامتلاك الحقيقة المطلقة.

تتجلى النزعة الإنسانية فى **أصداء السيرة الذاتية** فى تعبيرها عن حقائق إنسانية لا تتغير بتغير الزمان و المكان فى مقدمتها حقيقة الصراع بين الحب و الموت و حاجة الإنسان إلى الإيمان مهما كانت الصورة التى يعبر بها عنه و حقيقة اللذة و تمسك الإنسان بالحياة و إصراره عليها. كما تهتم الأصداء بترسيخ قيم

التسامح و الحب و الحرية و الحق و المعرفة و الإيجابية و الاجتهاد و المغامرة والتساؤل، و لا تكتفى بالاعتراف بالتناقض بل تحتفى به و تسعى إلى إبراز الجوانب الخلاقة فيه و تؤكد على أن المسافة بين المتناقضات التقليدية ليست شاسعة كما نتصور. التناقض هو المواجهة الحتمية بين عنصرين أو مبدأين مختلفين ومتمايزين، و ربما بين أكثر من عنصرين أو مبدأين. و تتخذ موقفاً توفيقياً و تقرر أن تحقيق أهداف الكون يكون **بالإنسان وللإنسان** و ليس على حسابه و لا من خلال التضحية بإنسانيته. كما تتجلى إنسانية الأصداء فى التأكيد على إنسانية الدين. لم تتقيد الأصداء فى التعبير عن تلك الجوانب بزمان أو مكان و لم تقدم إلا أقل القليل من التشخيص و الحكى حتى تكتسب شمولية و عمومية تليقان بأهدافها الإنسانية. وتكتسب الشذرات فى الأصداء كثيراً من شاعريتها من إحكام تركيب الجملة و العبارة و قصر الجمل و بلاغة الاستعارة و التشبيه و الرمز و انفتاح الدوال على عالمين على الأقل من الدلالة: عالم قريب تدركه الحواس المجردة و عالم يتجاوز الواقع و المحسوس كما تحفل بنماذج التكرار و التوازى التركيبى و الدلالى و الطباق الذى يعد معادلاً موضوعياً للصراع بين الحياة و الموت.

أما رواية **القلق السرى** فهى رواية إنسانية ليس لمجرد توظيفها لإطار الرحلة بل هى كذلك فيما اشتملت عليه الرحلة و مقدماتها و ملابساتها و توابعها من حقائق إنسانية خالدة و استعارات و رموز عابرة للثقافات و اللغات و أنماط بشرية و موضوعات عابرة للنصوص و الأجناس الأدبية و قضايا إنسانية جوهرية وتناقضات و مفارقات لم تزل تفرض حضورها. ولأن المرأة هى محور **القلق السرى**،

نطالع فيها مجموعة من النماذج البشرية الأنثوية و الذكورية فى مجموعة من علاقات القربى و الحب و الزواج و من ثم الجنس. من خلال هذه النماذج والعلاقات ترصد الرواية مجموعة من التناقضات و الثنائيات الأيديولوجية كما نجد فى جدلية الحب و الشهوة، و العقل و العاطفة، و الحرية و الكبت، و الحب والحرية، و حب التحقق و التكامل مقابل حب الامتلاك، و اللذة و الألم، و العشق واللعنة، و الإغراق فى الشهوة مقابل الإغراق فى التنسك. كما تعرض الرواية مجموعة من التصورات عن الجنس فيأتى الجنس تفاعلاً يحرر الجسد و الروح ويشبع القلب أو فعلاً يُستخدم فيه طرفٌ لإشباع رغبة طرفٍ آخر أو افتعالاً يمليه الروتين و الواجب أو انفعالاً مجنوناً لا يمس الروح و لا يشبع حنينها. و لأنها رواية إنسانية فهى عن الصراع بين الحياة و الموت، عن التوتر بين الواقع و اليوتوبيا و عن ضرورة إعمال العقل بحيث لا ينساق المرء أو المرأة وراء الخرافات و الأوهام وضرورة تحريك الحواس حتى تصبح أكثر تعاطفاً مع الطبيعة بكل ما فيها. و هى كذلك عن ضرورة السلام مع العالم و "السلاسة" مع الآخر وعن ضرورة أن نحقق حريتنا - ذكوراً و إناثاً - من داخلنا و وفق احتياجاتنا و قدراتنا حتى لا نضطر إلى استيرادها أو نراها تفرض علينا فرضاً. فيما يتصل بالبنية و الشكل اللغة، تمثل الرواية القلق السرى استمراراً للتجريب و الحداثة فى الرواية العربية وذلك من خلال التماهى مع نصوص من أجناس خطابية أخرى و التفتيت و التشظية والمشاهد المركبة وتعدد الضمائر و انشطار الأنا المتكلمة/ الساردة وتحول بؤرة السرد و تعدد الطبقات النصية و اللغة الشعرية المتفجرة التى تخلق ما لا حصر له من آفاق دلالية.

من ناحيتها تراهن رواية الكائن الظل على مجموعة من خصوصيات الرواية العربية تتصل باستحضار التاريخ ليس لمجرد إسقاطه على الحاضر، بل لطرح إشكاليات العلاقة بين الحقيقة والخيال، بين الوعى واللاوعى ، بين التاريخ والواقع، بين التاريخ والتأريخ. تقتحم عالماً هامشياً مقصياً لتثير من خلاله الشكوك حول مصداقية المتن وتجاوزات الصفوة. لا تنشغل بالواقع قدر انشغالها بالنص وبتمثيل الواقع- مع أنها ليست تزال بين الحين والحين تتحرش بالواقع العربى المعاصر تصريحاً أو تلميحاً. من خلال استحضار لص بغداد الشريف و تكرار الحديث عن أخلاقيات اللصوص واحترامهم حقوق الجار يمكن أن نرى فى الرواية إسقاطا على الواقع خصوصاً ما يتصل منه بغزو الكويت على يد النظام العراقى السابق. وقد أفادت **الكائن الظل** من منجزات الحداثة وما بعد الحداثة: فى تجاوز البنية الروائية التقليدية، وفى تجاوز خطية الزمن وفى انكفاء الرواية على ذاتها وفى الاهتمام بالحكى على حساب – أو بالإضافة إلى- الحكاية ، وفى محورية التناص، وفى اقتحام مناطق الحلم و اللاوعى وفى نهاية النهايات السعيدة.

فى الحديث عن صورة المرأة فى قصص الكاتبات الخليجيات دعوة إلى الخروج من الذاكرة الموبوءة و خندق العتمة و إلى مراجعة شاملة للنصوص التى تكرس قهر المرأة و تهميشها. وقد لفت هذا الجزء من الكتاب النظر إلى وعى الكاتبات الخليجيات بسطوة الأوهام التى تسربل المرأة العربية على وجه الخصوص و سعيهن إلى تعريتها و مقاومتها.

اختارت هدى النعيمى محاكاة حرب "داحس و الغبراء" و إسقاط بعض دلالاتها و دوافعها على الواقع العربى لتسخر من غرور السلطة، و اختار محمد مستجاب أن يركز الضوء على بقعة واحدة و عائلة واحدة هى آل مستجاب فإذا بالبقعة تتسع لتصبح الأمة العربية كاملة. ومن خلال السخرية و التهكم نجحت القصة و الحلقة الأولى من الرواية فى تحقيق أهداف تشبه إلى حد كبير أهداف النصوص السردية "الجادة". غرور السلطة و الكبرياء الزائف و العصبية و الوهم و الخرافة حاضرة فى النصين الراهنين و رغبة المؤلف/ المؤلفة فى الارتقاء بالحياة الإنسانية فى هذه البقعة من العالم حاضرة كذلك. لكن كل نص – ككل شيخ، و القياس مع الفارق – له طريقة.

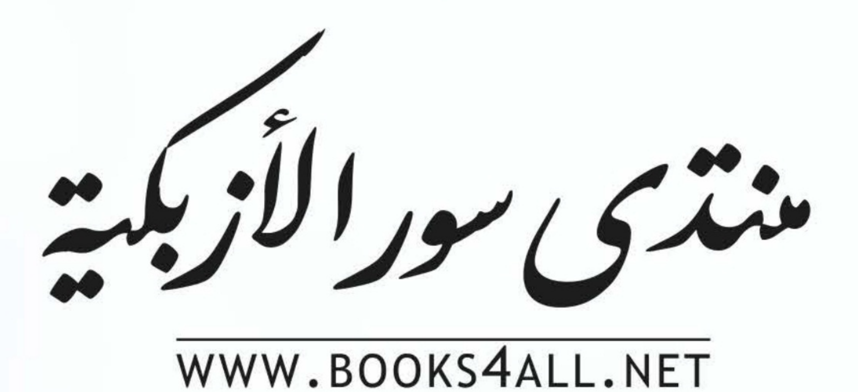
لا تريد هذه الخاتمة أن تكون تلخيصاً لمجموعة من الأحكام و المقولات النهائية – لأن الكتاب ببساطة ليس فيه أحكام أو مقولات نهائية - بل تريد أن تكون تذكيراً بأهم ما تناوله الكتاب و ما توصل – ولو مؤقتاً – إليه و دعوةً إلى مزيد من الدراسات التى تتناول النزعة الإنسانية فى الرواية العربية و اعتذاراً لكل من سقط أو سقطت جهلاً أو سهواً لأن الرواية العربية أكثر ثراءً و تنوعاً و تألقاً من أن يلخص الكلام عنها كتاب مهما طال أو فرد مهما اجتهد. من نافلة القول أن النصوص التى وردت فى التطبيقات ليست هى كل النصوص السردية العربية التى تستحق القراءة. هى نصوص رائعة لا جدال، لكنها تبقى مجرد نماذج و تطبيقات لتجلية مفهوم النزعة الإنسانية فى الرواية العربية وبنات جنسها.

وإذا كان لا بد من الاستنتاجات فقد وضح من خلال القراءات التطبيقية أن النماذج السردية المختارة تحقق مبادئ و مفاهيم النزعة الإنسانية فى الأدب والتى نوقشت فى المقدمة النظرية. من ذلك ما وجدنا من مقاومة للقهر و القمع والتمييز و سخرية من غرور السلطة وحماقتها ومن الأوهام التى نحيط بها أنفسنا ومن دعوة إلى مساءلة التاريخ و مراجعة ما يشكل و عينا من أساطير و خرافات ومن نقد للديكتاتورية و الطغيان فى نطاقات المجتمع الصغرى و على مستوى النخبة السياسية. من ذلك أيضا الدعوة إلى الحب و التسامح والحرية والإقبال على الحياة والتفاعل معها و تقبل الآخر و التعايش مع الطبيعة. ومن ذلك ما اشتملت عليه النصوص من نماذج و أنماط بشرية و تناقضات وثنائيات و علاقات لا يقتصر و جودها على زمان بعينه أو مكان دون غيره.

ما زالت الرواية العربية – رغم كل العوامل التى تكرس اليأس – تمارس دورها الإنسانى التنويري، تعيد قراءة ماضينا المدبر و تستكشف مستقبلنا المسفر وتستعصى فى ذلك على الاختزال والتنميط والتصنيف وتحتفظ بسحرها ونفاذها رغم كل صنوف الإلهاء التى تحيط بنا و بها. وما زالت هذه الخاتمة تبحث عن نهاية سعيدة فلا تقع إلا على أسئلة أخرى و بدايات جديدة ...

ومازلت أسوف و أتردد فى الخروج من الكتاب حزنا لأننى لم أتناول كل ما أحببت من نصوص سردية عربية من المحيط إلى الخليج وطمعاً فى إضافة أو توضيح أو تغيير ...

فهل إلى قرار من سبيل ؟



منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET